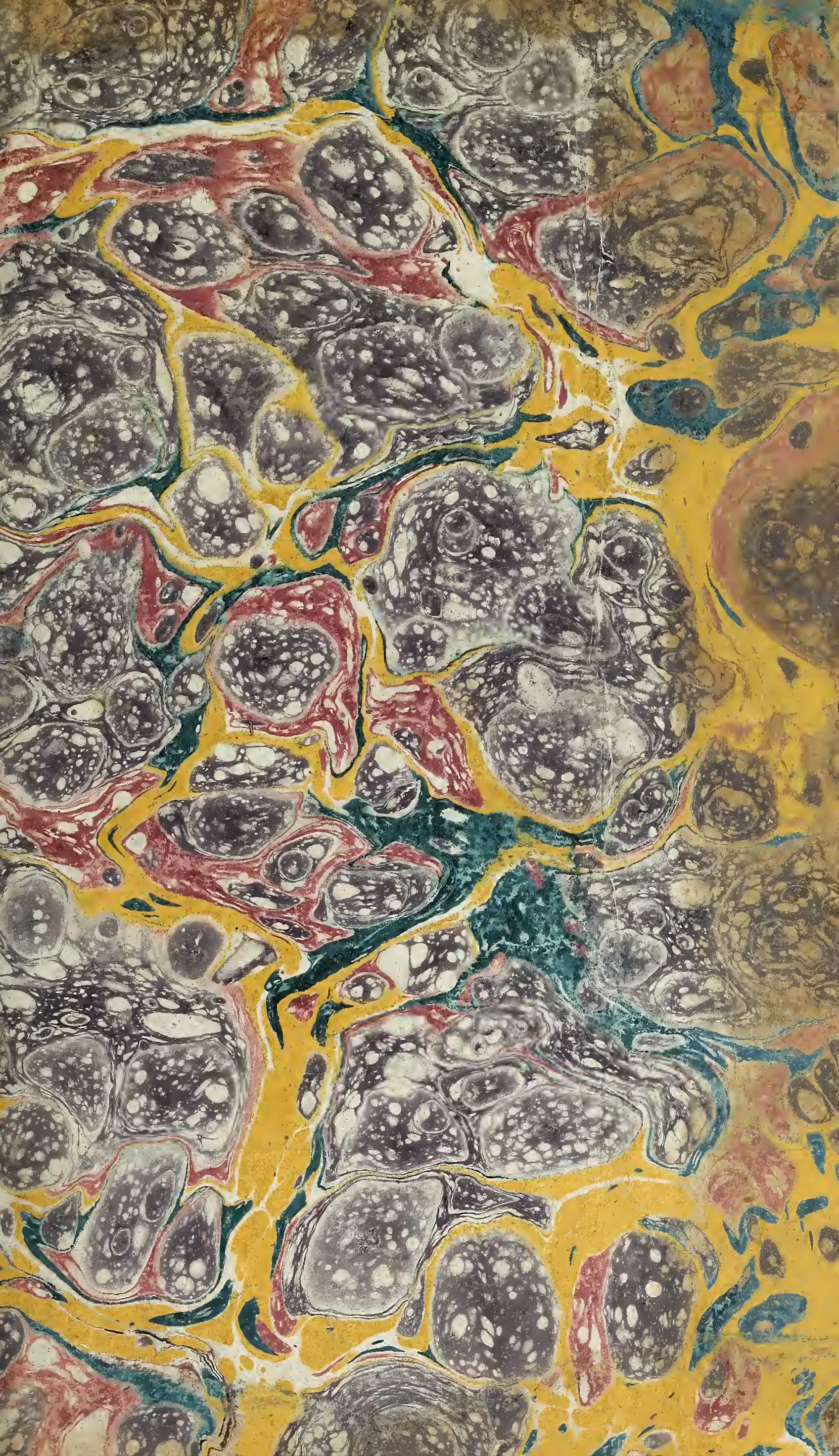




Louis ROSTAN,
Bibliothèque de Mr. Rœderer
Ulrich Middeldorf



ŒUVRES

COMPLETTES

DE

L'ABBÉ ARNAUD.

ŒUVRES

COMPLETTES

DE

L'ABBÉ ARNAUD,

MEMBRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, ET DE CELLE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES.

TOME SECOND.

PARIS,

LÉOPOLD COLLIN, LIBRAIRE,
rue Gît-le-Cœur, nº. 4.

DE L'IMPRIMERIE DE VALADE.

1808.

ŒUVRES

DE

L'ABBÉ ARNAUD.

ESSAI

SUR LE MÉLODRAME,

OU

DRAME LYRIQUE.

L'ANCIENNE musique dramatique n'était plus : le chant avait dégénéré sur la scène en pure déclamation. Sulpitius entreprit le premier de rappeler les procédés qu'avaient constamment suivis les Grecs et les Latins ; il composa une espèce de tragédie qui fut chantée en 1480 sur un magnifique théâtre qu'avait fait construire le cardinal Riari.

Dans le seizième siècle, la musique dramatique fit de nouveaux progrès. Je n'oserais affirmer qu'elle s'étendit d'abord à toutes les parties du drame ; ce qui est certain, c'est qu'en 1590 on

représenta à Florence, en présence du grand-duc, deux pastorales qui furent chantées d'un bout à l'autre.

Mais ces sortes de représentations étaient encore bien imparfaites, et ne pouvaient être regardées que comme des essais, lorsque Rinuccini composa sa *Daphné*. Cet ouvrage, mis en musique par Jacopo Peri l'an 1597, fut représenté la même année avec un succès extraordinaire. Dès ce moment, la musique s'empara de toutes les sortes de drames; les tragédies, les comédies et les pastorales furent chantées. Vint enfin Cicognini, qui perfectionna et fixa la forme du mélodrame proprement dit.

Long-tems la musique, subordonnée à la poésie, ne procéda qu'au gré des paroles, et sembla méconnaître sa plus forte énergie. Son élocution, uniquement gouvernée par l'oreille et par les lois de la modulation, était incertaine, longue, traînante, telle en un mot que l'élocution oratoire des Grecs, avant qu'elle fût devenue périodique (1).

Cependant, ceux des compositeurs italiens qui ne cultivaient que la musique instrumentale,

---

(1) Voyez ce que Démétrius de Phalère dit de la période dans son *Traité de l'Elocution*.

forcés d'exprimer leurs passions et leurs idées par le seul emploi des sons inarticulés, après avoir eu recours aux puissances de l'harmonie, cherchèrent et trouvèrent dans la mélodie des ressources plus abondantes et plus heureuses. Jusqu'alors ils n'avaient, pour ainsi dire, envisagé que des proportions et des rapports; ils s'appliquèrent à passionner les sons; ils pressèrent la substance de l'harmonie et en firent jaillir des expressions et des formes nouvelles; le style musical eut ses tropes, ses figures, ses membres et ses repos : il devint tout à la fois périodique et pittoresque : ainsi le geste ne fut jamais plus vigoureux et plus expressif que lorsque, se réduisant à ses propres forces, il dédaigna le secours de la parole.

Ces découvertes firent en quelque sorte de la musique un art nouveau, et l'on ne tarda pas à sentir tous les avantages que le théâtre pouvait en retirer. La langue italienne, la plus sonore et la plus souple des langues, se revêtit sans effort des traits libres et hardis qui n'avaient encore été affectés qu'aux instrumens; de sorte que la musique vocale fut entièrement confondue avec l'instrumentale.

Par ces nouveaux procédés, la poésie fut plus que jamais subordonnée à la musique. Une trop

grande quantité de paroles aurait embarrassé le compositeur, et l'eût mis dans l'impossibilité de développer ses propres idées ; les longues expositions ne lui auraient point laissé d'espace pour son art. Nous ne parlons pas des sentences et des épigrammes; elles repoussent toute espèce de musique artificielle. Le poëte devait donc ne présenter que des objets propres à favoriser l'expression des signes musicaux, et n'employer de mots qu'autant qu'il en fallait pour ôter à cette expression ce qu'elle a de vague et d'indéterminé.

Quelques philosophes italiens se sont élevés avec force contre l'opéra de leur nation : ils ne conçoivent pas comment, dans le concours de la poésie et de la musique, la musique a pu devenir l'art dominant et principal. Il serait bien plus difficile de concevoir comment elle ne le serait pas devenue. Un art dont les signes sont intimément et nécessairement liés à la chose qu'ils représentent, qui a ses figures, ses couleurs, ses passions, en un mot sa rhétorique propre, qui réunit enfin à ces avantages toutes les puissances du rhythme et de l'harmonie, doit nécessairement produire sur les sens, sur l'imagination, sur le cœur, des impressions bien supérieures à celles que peuvent faire naître les signes arbitraires et presque uniquement propres à représenter les

regards de l'esprit, auxquels la poésie et l'éloquence sont obligées de recourir. Aussi vit-on la musique, au moment même qu'elle se fit entendre sur le théâtre, subjuguer insensiblement les lois et les règles de la poésie. Le drame, qui jusqu'alors avait été constamment divisé en cinq actes, ne fut plus composé que de trois. Le nombre des interlocuteurs fut réglé; ils ne durent jamais être plus de sept, ni moins de quatre : il fallut apprendre du compositeur quels étaient les talens des personnages, afin d'ajuster les rôles de manière que les voix, loin de se nuire, se servissent réciproquement; chaque acte dut renfermer une scène de mouvement et de force, et surtout n'être terminé que par ceux des chanteurs dont les talens et la voix étaient en possession des applaudissemens.

Rarement il fut permis d'ouvrir les scènes par un air, si ce n'est au commencement des actes, et cela, pour ne pas détruire l'effet de l'air par lequel les scènes devaient nécessairement finir. Si jamais on insérait une ariette dans le corps du récitatif, elle devait être courte, peu figurée et sans reprise : c'eût été refroidir l'action et choquer toute vraisemblance que de mettre dans la bouche d'un acteur toutes les richesses du chant, pendant que les autres, droits et muets, auraient été for-

cés d'entendre tranquillement son ramage. Les *duos* furent placés ordinairement au milieu de la scène, dans ces instans où deux ames sensibles, abandonnées aux mouvemens de la tendresse ou de la douleur, expriment leurs sentimens beaucoup moins par ce qu'elles disent, que par l'accent qu'elles donnent au peu de mots entrecoupés qui leur sont arrachés par leur situation.

Les expositions, les intrigues, les narrations, les affaires, les conseils, résistent aux figures de la musique, et durent, par conséquent; former la substance du récitatif. Les prières, les louanges, les passions tendres et douloureuses, les expressions de l'amour ou de la haine, les irrésolutions d'un cœur agité par mille sentimens opposés, appellent des mouvemens et des traits plus ressentis : aussi firent-elles le sujet des ariettes.

Le récitatif fut ordinairement composé de vers de sept et d'onze syllabes, que le poëte put alterner et mêler à son gré. Les constructions et les périodes du récitatif durent être faciles et surtout très-serrées : dès lors le compositeur était à portée d'animer et de passionner la scène par la fréquence des modulations; le chanteur pouvait non-seulement reprendre haleine, mais donner, au moyen des pauses, un nouvel essor à sa voix; et l'auditeur enfin avait moins de peine à saisir le sens

des paroles dont la musique altère le ton ordinaire, et qui, dans la poésie italienne, ainsi que dans la poésie de toutes les langues qui en ont une, sont le plus souvent transposées.

Le récitatif ne dut être ni trop court ni trop long; dans le premier cas, il aurait pu devenir obscur; dans le second, il eût été ennuyeux : cependant, dans les scènes de force, il fut permis au poëte de se livrer à son génie, et de donner un peu plus d'étendue au récitatif qui l'emporte alors sur l'ariette, en ce qu'il donne plus de mouvement et plus d'évidence à l'action. Et ce sont là les beaux momens de la musique italienne : c'est dans ces parties du drame que, réunissant toutes les forces du rhythme, de la mélodie et de l'harmonie, le compositeur attendrit, déchire, épouvante, éclate, tonne et foudroie.

A l'égard de l'ariette, le poëte y fut encore plus asservi que dans le récitatif. Il n'est pas nécessaire de porter plus loin nos observations pour faire sentir que dans le mélodrame italien la musique est, à tous égards, l'art dominant et principal, et que toutes les règles, tous les procédés de la poésie doivent lui être subordonnés. Les poëtes lyriques italiens avaient étrangement abusé de ce principe; pour mieux servir le musicien, ils avaient anéanti toutes les lois de la poésie, de

la convenance et de la raison. Le savant Apostolo Zeno réforma cet abus; il osa se montrer poëte et grand poëte dans ses drames; mais il ne se souvint pas assez de ce qu'il devait au musicien; d'ailleurs il s'en fallait bien que son élocution fût harmonieuse et lyrique.

Il était réservé au disciple immortel de l'immortel Gravina, M. l'abbé Metastase, de perfectionner toutes les parties du mélodrame.

On voit, par ce peu de mots, qu'il faut bien se garder de confondre ce genre de poésie, soit avec la tragédie, soit avec nos opéras. Dans la tragédie, le poëte ne reçoit des lois de personne; quant à nos opéras, notre musique n'a pas encore mérité que la poésie lui fît de si grands sacrifices.

DISSERTATION

SUR LA PHILOSOPHIE DES ANCIENS ÉTRUSQUES,

D'APRÈS M. LAMPREDI,

DE L'ACADÉMIE DE CORTONE.

LES Etrusques furent un des plus anciens peuples de l'Italie. Cette nation, plus cultivée, plus savante et plus célèbre que toutes les nations qui l'environnaient, était établie et connue avant l'époque des Olympiades, c'est-à-dire avant les tems historiques et dans les siècles fabuleux : aussi est-il difficile de rien prononcer touchant son origine. La diversité des opinions sur ce point, l'incertitude de la dénomination de ces peuples (1), la perte de leurs livres, le bouleversement produit par les Gaulois dans les villes situées sur la rive du Pô, tout cela fait que de

(1) Les Toscans ne furent pas les seuls que les Grecs appelèrent Etrusques; ils se servaient quelquefois de ce nom pour désigner tous les habitans d'Italie.

l'ancienne Etrurie, qui s'étendait peut-être de la mer Tyrrénienne au golfe Adriatique, nous ne connaissons bien positivement que les villes qui prirent part aux guerres des Romains.

Située dans un terrain fertile et sous un beau climat, riche et puissante par mer et par terre, célèbre et connue dans les tems les plus reculés, magnifique et livrée au luxe et à la mollesse, elle devint enfin, comme tous les autres peuples, la victime et la proie de l'avidité romaine, et ne laissa pour tout héritage à ses nouveaux habitans que le bruit de son nom et quelques tristes débris de sa première grandeur.

Tout ce qui regarde l'état extérieur des Etrusques a été éclairci autant que le permettait l'obscurité des tems, par les savantes recherches des Buonarotti, des Dempster, des Olivieri, des Maffei, des Gori et des académiciens de Cortone; mais ce qui appartient à leur philosophie n'a été touché qu'en passant et sans dessein, par Buonarotti, Brucker et le marquis Maffei.

Je m'attacherai donc uniquement à cette partie jusqu'à présent négligée.

La mythologie des Etrusques n'entre pas dans mon plan; elle a été suffisamment éclaircie par les critiques qui se sont exercés sur les Egyptiens, les Grecs et les Romains, lesquels avaient à peu

près les mêmes dieux, les mêmes génies, les mêmes héros que les anciens Toscans.

La théologie naturelle des Etrusques, leur cosmogonie, la *kéraunoskopie* ou doctrine fulgurale, la médecine, la botanique, la mécanique et la politique : voilà les points sur lesquels roulera ma dissertation.

Théologie naturelle.

Les auteurs de l'Histoire Universelle et le célèbre Cudworth, ont assuré que la doctrine des Etrusques touchant la nature et les attributs de Dieu, était saine et raisonnable. Je ne suis pas de leur sentiment; je crois que ces savans n'ont pas assez examiné les monumens qui nous restent de la théologie étrusque. « Ces peuples enseignaient et croyaient que Dieu gouvernait, par sa providence, tous les êtres créés; que les contempteurs des lois et de la Divinité encouraient son indignation; qu'il préparait des châtimens et des récompenses dans une autre vie. » Mais en est-ce assez pour démontrer que leur théologie naturelle était conforme aux lumières de la raison? Qui a parlé plus dignement de la Divinité que les Stoïciens? En étaient-ils moins fatalistes? En combinant les passages épars dans

Sénèque sur la théologie étrusque, je trouve qu'elle avait beaucoup d'analogie avec la doctrine de Pythagore sur la nature de Dieu (1). Il n'y a qu'à les comparer pour s'en convaincre.

Selon les Etrusques, Dieu était le conservateur, le monarque, l'esprit universel du monde. Tous les noms lui convenaient également. Il était le *Destin* (2), parce que tous les êtres dépen-

---

(1) On pourrait conclure dans cette ressemblance, que Pythagore tenant son école dans cette partie de l'Italie qu'on appelait *la Grande Grèce*, avait transmis ses principes aux Etrusques, ou que né lui-même en Toscane, il y avait puisé sa doctrine dans sa jeunesse. Ce qu'il y a de plus vraisemblable, c'est que plusieurs nations et plusieurs écoles avaient dans ce tems-là les mêmes opinions, sans se les être communiquées.

(2) *Eundem quem nos Jovem intelligunt custodem rectoremque universi; animum ac spiritum, mundani hujus operis dominum et artificem, cui nomen omne convenit. Vis illum* Fatum *vocare? Non errabis; hic est ex quo suspensa sunt omnia, ex quo sunt omnes causæ causarum. Vis illum* Providentiam *dicere! Rectè dices; est enim cujus consilio huic mundo providetur ut inconcussus eat et actus suos explicet. Vis illum* Naturam *vocare? Non peccabis; est enim ex quo nata sunt omnia, cujus spiritu vivimus. Vis illum vocare* Mundum? *Non falleris; ipse enim est totum quod vides, totus suis partibus inditus, et se sustinens vi suâ. Idem et Etruscis visum est.* Senec. *Quæst. Natur. Lib. 2, cap. 15.*

daient de lui, et qu'il était la cause des causes: *la Providence*, parce qu'il conservait l'équilibre du monde, qu'il en réglait le mouvement, et qu'il le soumettait à des lois invariables : *la Nature*; en effet, il était le principe de toutes choses, et son esprit vivifiait tous les êtres : *le Monde*; il était l'assemblage des êtres, un tout distribué en diverses parties, et inhérent dans chacune d'elles; un tout qui se soutient par sa propre force. Voilà le sentiment des Etrusques sur la nature de la Divinité. Quelle était sur ce point la doctrine de Pythagore? Il pensait, s'il faut en croire Cicéron, Lactance, Minutius Felix, que Dieu était l'ame de la nature, l'esprit universel appliqué à toutes les substances et circulant dans tous les êtres (1). L'école Toscane se sert des mêmes expressions. On ne peut pas douter que cette doctrine ne fût celle de Pythagore : ce philosophe avait reçu de Phérécide les premières leçons de la sagesse; et Phérécide, grand admirateur de la doctrine d'Orphée, l'avait développée dans un de ses ouvrages. Or, on n'a qu'à lire les vers d'Orphée, on y verra

(1) *Deum esse animum per naturam rerum omnium intentum et commeantem*. Cic. *de Nat. Deor. Lib.* 1, *cap.* 11; Lactant. *lib.* 1, *cap.* 5; Minut. Fel. *lib.* 17, *cap.* 7.

clairement le système de l'*émanation*, système qu'il avait puisé dans l'école égyptienne. Cette doctrine passa aux Grecs par le canal des Egyptiens. Deux systèmes qui, dans leur origine, ont un principe différent, mais dont les conséquences sont les mêmes, dominaient dans les écoles de ces anciens philosophes : Dieu était l'ame du monde, selon les uns; il était le monde même, selon les autres.

Aux autorités que nous venons de rapporter pour démontrer que la théologie des Etrusques et de Pythagore fut la même, on peut ajouter celle de Théophile d'Antioche et de Clément d'Alexandrie. Le premier appelle le dieu de Pythagore l'*ame du cercle universel des êtres créés* (1); l'autre *la nature et l'auteur du mouvement de toutes choses* (2).

Cette doctrine emporte avec elle le fatalisme; elle confond l'Être suprême avec la matière, et sa substance avec celle des êtres créés; elle est enfin nécessairement liée avec le système émanatif des écoles de l'antiquité, système reproduit chez les modernes sous le nom de Spinosisme. C'est

(1) Ψύχωσις τῶ ὅλω κύκλω. *Lib.* 3, *ad Autol.*

(2) Φύσις καὶ αὐτοματισμος τῶν πάντων. *Cohort. ad Gent.*

ainsi qu'en étudiant l'histoire de l'esprit humain, on suit la trace des opinions les plus récentes jusques dans les siècles les plus reculés.

Cosmogonie.

La théologie des Etrusques n'a aucun rapport avcz leur cosmogonie, quoiqu'en dise Brucker. Suidas (1) dit avoir appris d'un savant historien de cette nation, que selon ces anciens philosophes, le créateur avait consacré douze mille ans à la formation et à la conservation de toutes choses. Dans le premier millenaire, Dieu avait formé le ciel et la terre ; dans le second, le firmament visible ; dans le troisième, toutes les eaux de notre globe ; dans le quatrième, le soleil, la lune et les étoiles ; dans le cinquième, tous les animaux, et dans le sixième, l'homme. Le monde devait durer six mille ans, et le cercle entier des choses créées était compris dans l'espace de douze mille.

Brucker trouve de la ressemblance entre cette cosmogonie et celle des Stoïciens. Il n'est pas difficile de le réfuter. Zenon expose lui-même en ces termes, dans Diogène Laërce, la génération

(1) *Art. Τυῤῥηνία. Tom. 2, p. m. 7[illegible]8.*

du monde. « Au commencement, Dieu changea
» en eau la matière qui nageait dans le vide; il
» laissa dans l'élément humide la semence qui
» devait produire les générations futures; ensuite
» il engendra les quatre élémens. »

Cette cosmogonie diffère en tout de celle des Etrusques, dans l'ordre et la distribution des choses créées, dans la matière et son développement.

Le feu, selon les Stoïciens, est la principale force motrice de l'Univers; il pénètre, nourrit et soutient tous les corps; il donne la vie et la forme à tous les êtres. Rien de tout cela dans la cosmogonie étrusque; elle aurait plus d'analogie, à la durée près, avec la Genèse de Moïse.

Le monde devait s'éteindre et se renouveler huit fois. A chaque génération, il devait naître des hommes différens des autres. La révolution de la grande année était le tems fixé pour la durée de la nouvelle génération. A la fin de cette année, un prodige dont les Etrusques se croyaient les interprètes, devait annoncer le bouleversement de la machine du monde et la destruction de tous les êtres.

Rien n'est plus célèbre dans l'antiquité que l'extinction et la régénération du monde. Cette doctrine fut apportée de la Thrace, de l'Egypte

et de la Phénicie, dans la Grèce et dans l'Italie. On rencontre à chaque pas, dans l'antiquité, les traces de cette opinion. Orphée, un des premiers théologiens de la Grèce, enseignait qu'un embrasement universel devait consumer la matière, et que de ses cendres sortirait un monde nouveau. Les termes de *destruction*, de *régénération*, de *déluge*, d'*incendie*, se trouvent en mille endroits dans Aristote, Plutarque, Laërce, Philon, Clément d'Alexandrie, Eusèbe, etc. Nous lisons, dans les épîtres de saint Pierre, que ce globe qui a été submergé autrefois, doit être à la fin des siècles dévoré par les flammes.

Ce fut dans l'école de Zénon que ce sentimeut sur la destruction et la régénération du monde eut le plus de crédit (1).

Les philosophes qui admettaient les générations successives, admettaient aussi la période de la grande année, dont la fin devait être l'époque du bouleversement général. Censorin (2), en rapportant les opinions de plusieurs anciens, dit qu'Aristote entend par la grande, ou plutôt la très-grande année, la révolution entière du soleil, de la lune et des cinq planètes, lorsque ces

(1) Senec. *Quæst. Natur. Lib.* 3, *cap.* 11.

(2) *De Die natal. Cap.* 16.

corps célestes seront revenus au même point d'où ils étaient partis. L'hiver de cette année est le déluge ; l'incendie du monde en est l'été. Le même Censorin affirme que la *grande année* d'Orphée était de vingt mille ans, et celle de Cassendre de plus de trois mille siècles. Quant aux Etrusques, il paraît que leur grande période était de douze mille ans, et la durée totale, de huit générations de quatre-vingt-seize ans.

Kéraunoscopie.

La doctrine fulgurale des Étrusques n'est pas purement philosophique ; elle est liée à l'art des augures et de la divination qui la défigure. Ils regardaient ces phénomènes naturels comme autant de signes de la volonté des dieux. Aussi le poëte philosophe des Latins reproche-t-il à l'Étrurie la puérilité de ses superstitions (1).

---

(1) *Hoc est igniferi naturam fulminis ipsam*
Perspicere, et quâ vi faciat rem quamque videre ;
Non Tyrrhena retrò volventem carmina frustra
Indicia occultæ Divûm perquirere mentis,
Undè volans ignis pervenerit, aut in utram se
Verterit hic partem, quo pacto per loca septa
Insinuarit, et hinc dominatus ut extulerit se,
Quidve nocere queat de cœlo fulminis ictus.

LUCR. liv. V. I.

Les Étrusques distinguaient deux sortes de foudres, les uns célestes et les autres terrestres. Les premiers tombaient des nues obliquement et en serpentant; les autres s'élevaient en ligne droite (1). Ce système sur le foudre fut renouvelé, il n'y a pas long-tems, par Maffei. On s'en mocqua, sans se douter qu'il appartenait à l'antiquité, comme presque toutes les opinions modernes.

Jupiter tenait dans sa main trois sortes de foudres, disaient les philosophes de l'Étrurie. Les premiers avertissaient sans frapper, et le dieu les lançait de son propre mouvement. Les seconds étaient à-la-fois un avertissement et une punition. Jupiter assemblait un conseil de douze dieux, et c'était d'après leur avis qu'il foudroyait la terre. Les derniers bouleversaient et ravageaient tout ce qui se trouvait sur leur passage; mais ils n'étaient lancés que du consentement des dieux supérieurs.

Il est vraisemblable, et Sénèque est de ce sen-

---

(2) *Etruria erumpere terra quoque fulmina arbitratur, quæ infera appellant brumali tempore facta sæva et execrabilia.... Argumentum evidens, quòd omnia à superiore cælo decidentia, obliquos habent ictus; hœc autem quæ vocant terrena, rectos.* Pline, *Hist. nat. lib.* 2, *cap.* 33.

timent, que cette doctrine était symbolique. Les Étrusques avaient adopté le procédé des Égyptiens et de Pythagore, qui cachaient leurs préceptes sous des emblêmes et des allégories. Ils voulaient donc enseigner aux petits et aux grands qu'il y a un souverain vengeur des forfaits, et que le crime ne reste jamais impuni. Ils voulaient apprendre aux souverains et aux juges qu'ils doivent être lents à punir, et plus enclins (1) au pardon qu'à la rigueur; que lorsqu'il s'agit de la vie et des biens des sujets, il est d'un homme sage de ne pas s'en rapporter à ses propres lumières, et de consulter des juges éclairés, libres de passions et de tout intérêt. Ils voulaient avertir les hommes en place qu'il faut proportionner avec équité le châtiment à la faute : *voluerunt admonere*, dit Sénèque en parlant des Étrusques, *non eodem modo omnia esse percutienda.*

Médecine.

Le marquis Maffei, trompé par un passage de Macrobe défiguré dans une citation, a cru que les Étrusques étaient versés dans l'anatomie. Cette as-

---

(1) *Quia Jovem, id est regem, prodesse solum opportet, nocere nonnisi etc.* Senec. *loc. cit. cap.* 33.

sertion n'est pas prouvée. Ce qui est certain, c'est qu'ils étaient célèbres chez les peuples voisins pour la bonté de leurs remèdes. Ils faisaient un grand usage des eaux thermales, très-abondantes dans leur pays, et dont en général les anciens usaient beaucoup, soit pour la propreté, soit pour la santé. Denis d'Halicarnasse fait l'éloge de ces bains chauds de la Toscane, et les Étrusques en connaissaient la vertu médicinale.

Botanique.

Ils s'appliquaient également à la botanique; ce n'était pas chez eux une science de nom et de parade. Ils étudiaient les vertus des plantes, et les combinaient avec la nature des maladies. Un passage de Pline prouve très-bien les connaissances des Étrusques sur la nature et les propriétés des simples.

Mécanique.

Selon Diodore de Sicile et Athénée, ils furent les inventeurs de la trompette guerrière; ils perfectionnèrent la navigation. Ce fut d'eux que les anciens empruntèrent l'ancre, qu'ils gravèrent sur quelques-unes de leurs monnaies, comme pour attester qu'ils l'avaient inventée. L'ordre toscan,

le plus simple, le plus fort et le plus solide de tous les ordres d'architecture, est dû à ces peuples, comme son nom le prouve. Le hasard a fait imaginer les triglyphes, les métopes, les feuilles d'acanthe et les volutes, qui sont les ornemens des autres ordres, tous formés d'après l'ordre toscan. Ils inventèrent plusieurs machines très-commodes, et ils cultivèrent les arts utiles et agréables.

Politique.

Les rois, les princes, les lucumons, les lartes étrusques, dont les historiens romains font mention, ont induit en erreur plusieurs critiques, qui se sont imaginé que les peuples toscans vivaient sous la domination d'un seul souverain.

Dans les monarchies, quelque mitigées qu'elles soient, le pouvoir de faire la paix ou la guerre est dans les mains du monarque. Or, on voit dans tous les historiens des guerres faites par les Toscans, que chaque cité, indépendamment des autres, ou plusieurs cités liguées ensemble, traitaient de la guerre et de la paix, faisaient des alliances et des trèves, exerçaient enfin toutes les fonctions de la souveraineté.

Les Véiens élurent un roi : les Étrusques en furent indignés au point que, dans une assemblée

générale, ils décidèrent de ne leur donner aucun secours, tant qu'ils seraient gouvernés par un roi.

Le roi que les anciens Toscans élisaient quelquefois, ne jouissait pas de la souveraine puissance; c'était une espèce de général, auquel ils confiaient pour un tems la puissance exécutrice, lorsqu'ils se réunissaient pour quelqu'entreprise.

Quelle était donc la forme de gouvernement de ces peuples? C'était, selon toutes les apparences, une république fédérative. L'amour de la liberté a fait imaginer cette constitution à plusieurs nations anciennes et modernes, trop faibles pour résister seules aux forces d'un ennemi puissant. Les villes de la Toscane étaient dans ce cas par rapport aux Romains; chaque cité se gouvernait par ses propres lois, et toutes ensemble étaient soumises à des lois générales.

Les historiens de Rome ne parlent jamais des anciens Toscans, sans faire mention de la ligue confédérative de toutes les cités. S'agit-il de faire la guerre ou la paix, des alliances ou des trèves? Il n'est pas question des lucumons ou des lartes; ce sont les peuples de la Toscane qui sont nommés. Les traités de paix se font en leur nom, et jamais au nom d'un roi. Cinq villes de la Toscane sont-elles vaincues par Tarquin l'ancien, toute la nation

s'empresse à réparer leurs pertes, et l'assemblée générale décide que toute cité qui n'entrera pas dans la ligue formée contre les Romains, sera exclue de la confédération générale. Les lartes, les lucumons, les princes et les rois des Toscans n'étaient donc que des magistrats dont la puissance était limitée, et qu'on changeait tous les ans.

MÉMOIRE

SUR LES DANSES CHINOISES,

D'APRÈS UNE TRADUCTION MANUSCRITE

DE QUELQUES OUVRAGES DE CONFUCIUS.

Il s'en faut beaucoup que les arts aient aujourd'hui l'étendue, l'importance et l'énergie qu'ils avaient autrefois. La partie morale et politique en a entièrement disparu. La poésie chez les Grecs tenait intimément aux lois, aux mœurs et à la religion; aujourd'hui, pour nous servir de l'expression de Malherbe, un bon poète n'est pas plus nécessaire à l'état qu'un bon joueur de quilles. La description que nous allons donner des danses chinoises nous a rappelé les danses de l'ancienne Grèce, et nous avons cru devoir faire connaître le caractère de celles-ci avant de présenter le tableau des premières.

Nous n'avons garde de répéter tout ce qu'il a plu aux anciens d'avancer touchant l'origine de la danse. Cet exercice est vraisemblablement aussi

ancien que le genre humain même; il est le produit nécessaire du penchant invincible qu'ont tous les hommes au mouvement et à l'imitation. Les Hébreux, à l'exemple des Égyptiens, accompagnèrent toutes les cérémonies religieuses de chants et de danses. Les Ethiopiens ne marchaient au combat qu'en dansant; et avant de lancer les flèches, qu'ils portaient autour de leur tête, rangées en forme de rayons, ils prenaient un air menaçant et dansaient d'une manière qu'ils regardaient comme propre à répandre la terreur et l'épouvante dans l'ame de leurs ennemis. Les Indiens adoraient le soleil, non par des baisemens de mains, comme le pratiquaient les Grecs dans le culte qu'ils rendaient à leurs divinités, mais en se tournant du côté de l'orient et en dansant dans un profond silence, comme s'ils avaient voulu, par leurs mouvemens, imiter la marche apparante de cet astre. Ce fut de ces nations que la danse figurée se répandit dans la Grèce.

La danse ne dut être dans ses commencemens qu'un assemblage irrégulier et confus de pas, de sauts et d'attitudes qui n'exprimaient que d'une manière grossière la passion du danseur. Cette manière de danser, ou plutôt de sauter et de bondir, fut enfin soumise aux lois d'une cadence et d'une mesure déterminée; et comme à la chasse, dans

les jeux et dans les combats, ce sont les pieds qui sont principalement exercés, il est vraisemblable que la danse ſut d'abord restreinte aux mouvemens de ces parties inférieures du corps, et qu'on ne s'occupa que long-tems après à régler les figures des bras et des mains.

La description que fait Homère de la danse inventée par Dédale pour la belle Ariane, et que, selon ce poëte, Vulcain avait représentée sur le bouclier d'Achille, nous fait croire qu'alors même l'art de la danse avait déjà fait des progrès considérables dans la Grèce. On voyait sur ce bouclier de jeunes garçons et de jeunes filles qui dansaient en se tenant par la main. Les filles portant des vêtemens légers et des couronnes de fleurs, les garçons, vêtus de tuniques resplendissantes, et ayant à leurs côtés des épées d'or suspendues à des écharpes d'argent, dansaient en rond d'un pied savant et léger, et imitaient les mouvemens d'une roue essayée par le potier; puis ils se partageaient en plusieurs files, qui bientôt après se mêlaient et se confondaient les unes avec les autres. Au milieu du cercle étaient deux danseurs qui chantaient et faisaient des sauts prodigieux. Ces divers mouvemens, si propres en effet à représenter les détours multipliés du labyrinthe, ne supposent-ils pas que la danse était déjà figurée, imitative, ar-

tificielle? Le même poëte, après avoir dit, au sujet de l'arrivée d'Ulysse à la cour d'Alcinoüs, que les juges publics chargés des fêtes que le roi destinait au fils de Laërte, s'étaient levés au nombre de neuf, et qu'ils avaient préparé une place immense dont ils avaient fait applanir le terrain, ajoute qu'un héros présenta une lyre à Demodocus, et que celui-ci se plaça au milieu d'une troupe de jeunes gens qui se mirent à danser avec tant d'agilité, qu'Ulysse ne pouvait regarder sans étonnement la célérité brillante et presqu'éblouissante de leurs pas. Quoiqu'il en soit, il est incontestable qu'au tems de Platon la danse eut un caractère de noblesse, de perfection et même d'utilité qu'elle est fort éloignée d'avoir aujourd'hui; elle ne fut plus regardée comme un simple amusement; elle devint une partie considérable des cérémonies religieuses et des exercices militaires; en un mot, elle intéressa le gouvernement.

La danse moderne est en quelque sorte bornée à une certaine manière de se mouvoir; il n'en était pas de même de la saltation des anciens; elle formait un troisième genre de musique, lequel, au moyen de positions, d'attitudes, de mouvemens et de gestes réglés et cadencés, exprimait tous les objets, les passions même et les mœurs. Aussi Simonide définit-il la danse *une poésie muette.*

Les anciens, qui voulaient faire servir à l'utilité publique les délassemens ainsi que les travaux, s'aperçurent que la danse embellissait le corps, qu'elle lui donnait tout à-la-fois de la force et de la grâce, qu'elle le rendoit prompt, léger et propre aux exercices de la guerre; ils virent qu'en même temps elle perfectionnait l'ame, en mettant de la proportion, de la mesure et de l'accord dans ses mouvemens. En conséquence, ils établirent non-seulement des gymnases destinés à cet exercice, mais encore des jeux où l'on se disputait à qui brillerait le plus dans cet art; et pour donner plus d'attraits et plus d'éclat à la récompense, ils voulurent que le vainqueur la reçût des mains du public.

La saltation, selon Plutarque, était composée de trois parties: la première était *le mouvement*, soit au moyen du pas, soit au moyen du saut; la seconde était *la figure*; la troisième était *la démonstration* ou la représentation des objets. La danse fut distinguée en simple et en composée; on appelait *danse simple* celle qui n'était composée que des seuls mouvemens des membres, comme du saut, du changement, du croisement et du frappement des pieds, de la course en avant et en arrière, du tournoiement, du fléchissement et de la tension des jarrets, du battement des mains, de l'abaisse-

ment et de l'élévation des bras, et de différentes figures qui comprenaient non-seulement les mouvemens, mais encore les repos, comme lorsqu'on voulait imiter quelqu'un qui dort, qui pense, qui admire, qui craint, qui observe, qui pleure, qui rit, etc. On appelait *danse composée* celle où l'acteur ajoutait aux mouvemens des membres, différens tours d'adresse qu'il faisait en maniant des corbeilles, des palets, des roues, des thyrses, des lances, des épées, etc. Les maîtres de la vraie danse étaient les poëtes ; ils apprenaient eux-mêmes aux acteurs les mouvemens figurés qu'ils devaient se donner ; et nous lisons que Thespis, Pratinas, Cratinus et Phrynichus dansaient dans la représentation de leurs propres drames.

Pour mettre quelqu'ordre dans la courte description que nous allons tracer des différentes danses des anciens, nous suivrons la division que Platon en a faite dans ses livres *de la République* ; ce philosophe les réduit à trois classes : les danses militaires, qui tendaient à rendre le corps robuste, agile et propre à tous les exercices de la guerre ; les danses domestiques, qui avaient pour objet un délassement agréable et honnête ; les danses moyennes, qui avaient lieu dans les initiations et dans les sacrifices.

Il y avait deux sortes de danses militaires : la

danse gymnopédique ou la danse des enfans, et la danse énoplienne ou la danse armée. Les Spartiates avaient imaginé la première pour éveiller le courage de leurs enfans et les conduire insensiblement à l'exercice de la danse armée. Cette danse s'exécutait dans la place publique : elle était composée de deux chœurs, l'un d'hommes faits, et l'autre d'enfans; ils étaient nus les uns et les autres; le chœur des enfans réglait ses mouvemens sur ceux des hommes, et ils dansaient tous ensemble en chantant les poésies de Thalès, d'Alcman et de Dionysodote.

La danse énoplienne ou pyrrique était dansée par de jeunes gens armés de pied en cap, qui exécutaient au son de la flûte tous les mouvemens nécessaires, soit pour l'attaque, soit pour la défense; elle était composée de quatre parties : la première était le *podisme*, lequel consistait dans un mouvement des pieds très-fréquent et très-rapide, tel qu'il était nécessaire pour atteindre l'ennemi s'il fuyait, et pour échapper à sa poursuite s'il était vainqueur. La seconde partie était le *xiphisme;* c'était une espèce de combat simulé où les danseurs imitaient tous les mouvemens du soldat, qui tantôt porte des coups, lance des traits, et tantôt cherche adroitement à les éviter. La troisième partie consistait en des sauts for

élevés (1) que les danseurs répétaient fréquemment, pour se mettre en état de franchir au besoin les fossés et les murs. La *tetracome* formait la quatrième et dernière partie; c'était une figure carrée qu'on exécutait par des mouvemens tranquilles et majestueux : quelques auteurs prétendent qu'elle était particulière aux Athéniens; Pollux assure qu'elle était en usage chez les autres nations; mais il serait difficile de savoir si partout on l'exécutait de même.

De tous les Grecs, les Spartiates furent ceux qui cultivèrent le plus la danse pyrrique. Athénée rapporte qu'ils avaient une loi par laquelle ils étaient obligés d'y exercer les enfans dès l'âge de cinq ans. Ce peuple belliqueux retint constamment l'usage d'accompagner les danses d'hymnes et de cantiques. Tout le monde connaît celui qu'ils chantaient dans la danse appelée *trichorie* (2), parce qu'elle était composée de trois chœurs, l'un d'enfans, l'autre de jeunes gens, et le troi-

---

(1) Les Grecs l'appelaient Καμος.

(2) Cette danse, selon Plutarque, fut instituée par Lycurgue lui-même; du reste, elle n'était presque pas différente de la danse gymnopédique, dont nous avons déjà parlé.

sième de vieillards. Ceux-ci commençaient te disaient : *Nous fûmes vaillans autrefois ; Nous le sommes aujourd'hui*, répondait le chœur des jeunes gens. *Un jour*, répliquait le chœur des enfans, *nous le serons encore davantage.*

Nous n'entrerons pas ici dans le détail de toutes les sortes de danses militaires qui furent en usage chez les divers peuples de l'antiquité ; il nous suffira d'observer que Saumaise a prétendu mal à propos que ces danses furent toujours exécutées avec des armes de bois, et non de fer ou d'acier. Les Lacédémoniens ne dansèrent jamais qu'avec des armes véritables ; il est vrai que les autres peuples ne se servirent dans la suite que d'instrumens de parade ; il y a plus : non-seulement au tems d'Athénée les danseurs de la pyrrique ne portaient, au lieu d'armes offensives, que des flacons, des thyrses ou des roseaux ; mais, du vivant même d'Aristote, on commençait à se servir de thyrses au lieu de lances, et de torches allumées au lieu de dards et d'épées. C'était avec ces torches qu'on exécutait la danse appelée l'*embrasement du monde.* C'est ainsi que long-tems après, le barbare Néron dansa l'*incendie de Rome.*

Nous ne dirons qu'un mot des danses d'amusement et de récréation. Les unes étaient de sim-

ples jeux, des exercices agréables qui n'avaient aucun caractère d'imitation, et dont la plupart existent encore aujourd'hui. Les autres étaient plus composées, plus agréables, plus figurées, et étaient toujours accompagnées de chants. Au nombre des premières étaient l'*ascoliasme*, qui consistait à sauter d'un seul pied sur des outres pleines d'air ou de vin, et frottées d'huile; la *dipodie* ou le saut à pieds joints; la *cybestèse* ou le soubresaut, etc. Nous ne citerons des secondes que la danse du pressoir, dont on peut voir la description dans les pastorales de Longus; et les danses ioniennes, qui, dans leur établissement, n'avaient rien que de décent et d'honnête, mais dont les mouvemens ne furent ensuite employés qu'à figurer la volupté, la mollesse et la débauche. Passons aux danses religieuses.

Point de culte chez les anciens, point de fêtes, point de solennités qui ne fussent accompagnés de chants et de danses. On ne croyait pas qu'il fût possible de célébrer aucun mystère ni d'y être initié sans le secours de ces deux arts; en un mot, on les regardait comme si essentiels dans ces sortes de cérémonies, que pour désigner le crime de ceux qui révélaient les mystères sacrés, on se servait du mot χειςαι, *être sorti de danse.*

La plus ancienne des danses religieuses est la

danse *bachique*; qui ne fut pas seulement affectée à Bacchus, mais encore à toutes les divinités dont on célébrait la fête avec une sorte d'enthousiasme.

La danse la plus grave et la plus majestueuse fut la danse *hyporchématique;* elle s'exécutait au son de la lyre et était accompagnée de chants.

La danse que Thésée institua à son retour de Crète, et qu'il dansa lui-même à la tête d'une nombreuse et brillante jeunesse, autour de l'autel d'Apollon, était composée de trois parties : de la *strophe*, de l'*antistrophe* et de la *station*. Dans la première, on se mouvait de droite à gauche; dans la seconde, de gauche à droite; et dans la troisième, on dansait devant l'autel : de sorte que la *station* ne désignait point un repos absolu; mais seulement un mouvement plus tranquille, plus grave et plus religieux. Plutarque, dans la vie de Thésée, voit dans cette danse un grand et profond mystère; il est persuadé que par la *strophe* on désignait le mouvement du monde d'orient en occident (1); par l'*antistrophe*, le mouvement des planètes du couchant au levant; et par la *station*, la stabilité de la terre. Quoi

(1) En effet, Homère appelle l'orient la partie droite, et l'occident la partie gauche.

qu'il en soit, Thésée appelle cette danse du nom de γερανος (grue), parce que les figures qui la caractérisaient, ressemblaient à celles que prennent les grues dans leur vol.

Nous n'insisterons pas davantage sur l'histoire de la danse des anciens; l'idée que nous venons d'en donner suffira sans doute pour faire sentir à nos lecteurs combien les signes, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, les hiéroglyphes de cet art ont perdu de leur noblesse et de leur importance. La danse, bornée aujourd'hui à imiter les mouvemens d'une musique qui le plus souvent n'imite rien elle-même, exprimait alors non-seulement les actions, mais les penchans, les habitudes, les mœurs; elle figurait les plus grands évènemens; elle formait le corps à la force, à l'adresse, à la grâce; elle réveillait et nourrissait dans l'ame le sentiment de la proportion et de l'harmonie; en un mot, elle embrassait et réglait tout l'art du geste, cet art aujourd'hui si arbitraire, si incertain, si borné. M. Dacier n'avait garde de croire que la musique et la danse s'étendissent à tout le corps du drame ancien; il avoue même qu'il ne comprenait pas comment on avait pu les associer aux actions tragiques. Cet homme, d'ailleurs très-érudit, ne faisait pas attention que la proportion des sons et des mouvemens, qui à la

rigueur constitue et la musique et la danse, régnait même dans le simple langage du peuple, qu'il cherchait sottement à justifier, lors même qu'il aurait dû l'admirer davantage; peuple singulier, peuple unique, qui mit du nombre et de la cadence dans toutes les sortes d'exercices et d'expressions.

Avant de parler des danses chinoises, qu'il nous soit permis de rapporter un passage de Platon, qui servira sans doute à confirmer ce qu'on a déjà dit des rapports qui se trouvent entre les Chinois et les Egyptiens. « Chez les Egyptiens, » dit ce philosophe (1), toutes les sortes de chants » et de danses sont consacrées aux divinités. Ils » ont institué, dans certains tems de l'année, » des fêtes et des solennités en l'honneur des » dieux, des enfans des dieux et des génies; ils » ont réglé et prescrit les différens sacrifices qui » conviennent aux différentes divinités; ils ont » caractérisé les chants et les danses qui devaient » être employés dans chaque sacrifice; et ils » défendent de confondre jamais ces danses et » ces chants, sous peine d'être éloigné pour toujours des mystères sacrés ».

---

(1) Livre 3 des Loix.

Il serait difficile de pouvoir dire au juste en quoi consistaient les danses des six premières familles qui ont occupé le trône depuis *Hoang-ty*. Sans le dialogue entre Confucius et *Pinmoukia*, qui nous a été conservé, nous ne saurions rien de ce qui concerne la danse de *Ou-ouang*, cette danse fameuse qui produisit en son tems un si grand effet. Cependant, on pourra se former une idée des anciennes danses par celles dont il nous reste quelques détails, et juger par là de la nature et du caractère des autres.

Les danseurs sortaient par le côté du nord..... Ils représentaient en cela *Ou-ouang* qui, natif d'une des provinces septentrionales de l'empire, s'avança dans les provinces du midi, où il demeura quelque tems.

A peine avaient-ils fait quelques pas, que changeant tout à coup l'ordre dans lequel ils étaient venus, ils figuraient par leurs attitudes, leurs gestes et toutes leurs évolutions, un ordre de bataille, et combattaient en vainqueurs et en vaincus. Par là ils représentaient *Ou-ouang*, qui livra le combat à *Tcheou-ouang*, le défit et demeura maître de l'empire, en éteignant pour toujours la dynastie des *Chang*.

Dans la troisième partie de cette danse, les danseurs s'avançaient encore plus vers le midi,

pour représenter la marche de *Ou-ouang*, qui, après la mort de *Tcheou-ouang*, s'avança toujours vers le midi de l'empire, et soumit les provinces qui ne le reconnaissaient pas encore pour légitime souverain.

Dans la quatrième partie, les danseurs formaient une espèce de ligne qui était une représentation des bornes qui furent assignées à l'empire par le vainqueur.

Dans la cinquième partie, ils représentaient *Tcheou-koung-tom* et *Chao-koung-che*, l'un à la droite et l'autre à la gauche du vainqueur, lesquels l'aidérent par leurs conseils, leur activité et leur sage administration, à porter le pesant fardeau du gouvernement de l'empire.

Dans la sixième partie, les danseurs immobiles comme des montagnes, représentaient le respect, l'hommage et la soumission que toutes les provinces de l'empire rendirent enfin à *Ou-ouang*, en le reconnaissant pour leur maître et leur empereur. Voilà en abrégé ce que c'était que la danse de *Ou-ouang*.

Il y aurait encore quelques remarques à faire à cette occasion. Il est dit aussi que dans le tems que les danseurs étaient immobiles comme des montagnes, ils tenaient en main le kan. Cette attitude représentait le repos dont le vainqueur jouit

après avoir mis ordre à tout. Les gestes et les évolutions qui se faisaient après la représentation de l'action guerrière, figuraient les soins et les attentions, la vigilance et l'activité des sages ministres sur lesquels le vainqueur se déchargea du soin des affaires. Le repos que les danseurs prenaient dans le lieu même où ils avaient dansé, représentait la continuelle attention et les soins que prirent *Tcheou-koung-tan* et *Chao-koung-ché* pour trouver des moyens propres à procurer la tranquillité et le repos aux sujets de l'empire.

Les danseurs se partageaient aussi en deux rangs; et, sans quitter leurs places, ils faisaient quantité d'évolutions. Ils représentaient par-là la force et l'habileté de *Ou-ouang;* ils figuraient les peines qu'il éprouva et les travaux qu'il entreprit pour se rendre maître de l'empire.

Sur la fin de la danse ils se séparaient précipitamment; et s'arrêtant tout-à-coup, ils restaient quelque tems immobiles. Ils représentaient par-là la promptitude avec laquelle toutes les provinces de l'empire furent soumises à *Ou-ouang*, et le court espace de tems pendant lequel ce vainqueur attendit leurs hommages. Enfin les danseurs se tenant debout sans faire aucun geste, représentaient *Ou-ouang*, attendant que les rois voisins ou tribu-

taires de l'empire vinssent à leur tour le reconnaître pour légitime empereur.

Tel est à peu près le sens de cette danse : danse merveilleuse qu'on ne saurait s'empêcher d'admirer, danse instructive qui retrace à ceux qui savent l'histoire un des plus fameux évènemens qui soient dans les fastes de notre empire. Celui qui la composa ne pensa pas moins à instruire la postérité qu'à faire connaître à ses contemporains quelles étaient la vertu, la sagesse et la valeur du plus grand empereur de la dynastie des *Tcheou*.

Il y a dans le *Che-king* un cantique qui a pour titre : *Ta-ming-che;* dans ce cantique sont les paroles suivantes : *Le ciel vous regarde; gardez-vous bien d'avoir un cœur pervers.* Ces paroles étaient chantées dans le tems que les danseurs étaient immobiles. Il y a encore dans le même cantique : *Prenez pour votre maître le sage* Tay-koung-ouang. *La réputation qu'il s'est acquise dans* Yng-yang *sera immortelle comme lui.* Ces paroles étaient chantées immédiatement avant que les danseurs reprissent leurs évolutions.

Les anciens usages se perdirent peu à peu. L'empereur *Kaoty* voulut en faire revivre quelques-uns; il composa le poëme *Ta-foung-che*, qu'il fit mettre en musique pour être chanté pendant les danses. *Tay-isoung* voulut ainsi marcher sur les traces des

anciens ; à l'exemple de *Ou-ouang*, il fit composer une musique pour être exécutée pendant le tems qu'on rangeait l'armée en bataille. Le même *Tay-tsoung* fit composer aussi une danse guerrière, laquelle, jointe à la musique, devait inspirer aux soldats la vertu qui fait les héros. Les livres qui traitaient des danses ont été conservés assez long-tems ; mais enfin ils ont été perdus sans espérance de pouvoir jamais les recouvrer.

Comme on trouve dans les cinq tons de la musique l'image des cinq élémens ; de même doit-on trouver dans les danses une représentation des actions naturelles de l'homme : telles étaient celles des anciens. Les danseurs baissaient la tête, ils la levaient vers le ciel, ils allaient à droite et à gauche, ils avançaient, ils reculaient, ils s'arrêtaient, ils tournaient ; en un mot, leurs gestes et leurs attitudes, leurs évolutions, leurs regards, tout tendait à exprimer ce qu'ils voulaient représenter. Les danses d'aujourd'hui sont bien différentes ; on se contente de suivre le mouvement de l'air que les musiciens jouent, et on appelle cela *danser*. On a oublié la vertu des anciens ; il n'est pas surprenant qu'on ait également oublié leur musique et leurs danses. La musique moderne est mauvaise, elle s'accorde avec nos danses : celles-ci ne valent pas mieux que celle-là. Dans la suite des tems on com-

posa une musique qu'on disait ressembler à l'ancienne *Ya-yo* : elles eurent l'une et l'autre un même nom, mais il y avait bien de la différence entr'elles. La musique et les danses qui vinrent après furent encore plus mauvaises, et allèrent toujours en dégénérant.

Chao est une danse, ainsi appelée d'un instrument que le danseur tenait en main. Cet instrument avait la figure d'un 2 de chiffre ou d'une S renversée.

Les rois de *Lou* eurent à perpétuité le privilége de sacrifier au ciel et à la terre avec les mêmes cérémonies qui se pratiquent dans l'empire par le fils du ciel lui-même dans l'enceinte du palais, de même que chez l'empereur. Les musiciens qui étaient au bas de la salle jouaient les airs de la danse *Siang*, des danses *Kan* et *Tsi*, et de toutes les grandes danses. Les danseurs étaient au nombre de huit fois huit, et la musique était la même. Un si grand privilége ne fut accordé aux rois de *Lou* que pour honorer dans leurs personnes celle du grand *Tcheou-koung-tan*. Le privilége subsiste encore aujourd'hui.

Lorsqu'un roi était doué d'une grande vertu, qu'il était plein de respect et de vénération pour la religion de l'empereur, quand le tems de la maturité des fruits était arrivé, l'empereur faisait faire

une musique en son honneur, pour faire connaître à tout le monde que ce roi gouvernait bien les peuples qui étaient confiés à ses soins. Les danses qu'on faisait à ce sujet étaient en grande quantité et duraient long-tems; elles étaient au contraire en petite quantité et fort courtes pour les princes qui ne gouvernaient pas les peuples avec sagesse. De cette sorte on jugeait du mérite d'un roi par les fêtes et les danses qu'on faisait pour lui lorsqu'il venait à la cour, aussi bien que par les noms honorables qu'on lui donnait après sa mort.

Le ciel, en faisant naître l'homme, a jeté dans son cœur les fondemens de toutes les vertus : la musique met au grand jour ces mêmes vertus. Le métal, la pierre, les cordes, le bois sont la matière qu'on emploie pour faire les instrumens de musique ; ce qui se passe dans le cœur est le sujet sur lequel la musique s'exerce; la voix sert pour le chant, les danses pour exercer le corps; mais ces trois choses doivent partir du cœur, ne doivent exprimer que ce qui se passe dans l'ame, et l'exprimer de la manière la plus claire et la plus exacte, afin qu'elles puissent avoir promptement leur effet. Si l'on veut que la musique inspire la concorde et l'union, il faut qu'elle soit harmonieuse, que les danses soient belles, et que ceux qui les exécutent

montrent à l'extérieur la vertu dont ils sont animés au-dedans.

Avant que la danse commence, ceux qui doivent la former font trois pas en avant, et se mettent dans l'attitude convenable pour se concilier l'attention des spectateurs. Dans le tems que les danseurs font leurs évolutions, la musique exprime le caractère de la danse, qui dans ses commencemens doit toujours être lente; mais la danse finie, tous les musiciens jouent ensemble d'un mouvement précipité, et les danseurs se retirent en se hâtant. Cette sorte de musique et cette espèce de danse renferment plus de mystères qu'on n'en peut découvrir, lorsqu'on ne fait attention qu'à ce qu'elles ont d'extérieur.

En général, il est dit que l'ancienne musique et les anciennes danses étaient nécessaires aux hommes pour les rendre vertueux et contens, et pour leur faire remplir toutes leurs obligations.

Long-tems avant la danse, et pour préparer les spectateurs à la musique de *Ou-ouang*, on battait le tambour, parce qu'on craignait qu'ils ne fussent occupés dans le fond du cœur de quelque sentiment contraire à celui qu'on voulait leur inspirer; et c'était par le bruit du tambour qu'on les dis-

posait insensiblement à prendre les impressions convenables.

Au commencement de la danse on faisait des gestes passionnés avec les mains et les pieds. Cela avait particulièrement pour but d'ôter aux spectateurs la compassion qu'ils pouvaient avoir pour le triste sort de *Tcheou-ouang*.

Ou-ouang avait coutume de rassembler tous les ans, dans un certain lieu marqué, trois sortes de vieillards; savoir : les vieillards vertueux, les vieillards savans, et ceux qui, sans avoir le degré de vertu et de science qu'avaient les premiers, avaient toujours mené une vie irréprochable; et là, en présence des rois ses tributaires, et pour leur donner l'exemple de ce qu'ils devaient faire eux-mêmes à l'égard de leurs sujets, il troussait ses manches pour se disposer à servir les vieillards; il dépéçait les viandes, les invitait à manger, leur versait à boire. Enfin, revêtu de la dignité impériale, il ne dédaignait pas de commencer une espèce de danse, tenant en main le *kan*.

Les anciens sages n'employaient dans leur musique que des instrumens dont le son portait à la vertu. Les instrumens pour les danses étaient le *kan*, le *tsi* et le *mao*.

Le maître à danser doit enseigner en particulier les danses où l'on emploie les instrumens guer-

fiers : on exécute ces danses lorsqu'on sacrifie aux esprits des montagnes et des rivières. Il doit enseigner aussi ces espèces de danses où l'on emploie des banderoles de différentes couleurs ; ces danses n'ont lieu que pendant les sacrifices qu'on fait aux esprits de la terre et des moissons. Il enseignera encore toutes les danses où l'on emploie les plumes blanches ; ces danses ont lieu dans le culte qu'on rend aux esprits des quatre parties du monde. Enfin il enseignera la danse du phénix, pour être dansée pendant les sacrifices qu'on fait aux esprits de la sécheresse.

Les danseurs étaient les fils de l'empire eux-mêmes ; aussi les mandarins étaient-ils chargés de veiller sur eux et de leur mettre en main les instrumens dont ils devoient user.

Avant les sacrifices, il y avait les six danses appelées *Ouan-ou*. Ces danses furent substituées à la *Tchao-ia ;* elles avaient pour objet d'inviter les esprits à vouloir bien assister au sacrifice. Mais si le sacrifice était en général pour l'être supérieur, pour les esprits qui président aux quatre parties du monde, pour le soleil et la lune, alors le *Hoang-tchoung* modulait en *koung*. On dansait trois fois les danses *Ouan-ou* pour l'invitation des esprits ; ce qui se pratiquait aussi dans les autres sacrifices.

Du tems de la dynastie de *Tcheou*, on exerçait les danses au printems, on offrait des sacrifices et on faisait les cérémonies des ancêtres, et on dansait dans ces sortes d'occasion ; en automne, on examinait tous les musiciens ; au printems et en automne, on faisait apprendre la musique et les cérémonies : tel était le grand usage chez l'empereur. A la cinquième lune, on examinait tous les instrumens, parce qu'alors on sacrifiait au ciel, et il fallait que la musique fût bonne.

Les fils des princes et des grands se rendaient dans la salle qui est du côté de l'est. Ils n'étudiaient pas continuellement une même chose ; l'objet de leur application changeait à chaque saison.

Au printems et en été, ils s'exerçaient aux danses *kan-ko* et *ouan-ou*. Cette dernière exprimait la plupart des actions des gens de guerre, et les différentes évolutions militaires.

La danse *yu* et la danse *yo* imitaient toutes les cérémonies ordinaires aux gens de lettres ; la jeune noblesse s'exerçait aux unes et aux autres.

L'automne était la saison où l'on exerçait tout ce qui a rapport aux danses et à la musique d'une manière plus générale et plus suivie que dans les autres saisons. Il y avait des airs particuliers pour les danses *yu* et *yo*; c'est pourquoi

on s'exerçait à ces danses pendant l'hiver et pendant l'automne, parce qu'il fallait en savoir les airs et les mouvemens.

Sous les *Tcheou*, le maître de musique enseignait lui-même les six danses aux fils de l'empire: Outre les six danses, il y avait encore les danses *yu* et *yo;* mais le maître de musique ne les enseignait pas : c'était le maître du *yo*, lequel montrait en même tems à jouer de l'instrument appelé *yo.*

Le maître de la petite musique était chargé en particulier d'assigner à chaque danseur la place qu'il devait occuper.

Sous la dynastie *Tcheou*, la danse *kan* était la principale ; c'est pourquoi par cette danse il faut aussi entendre toutes les autres.

Le petit mandarin, qui montrait à battre le tambour, enseignait en particulier comment il fallait le battre pendant les danses.

La danse *hia* est ainsi appelée, parce qu'elle était particulièrement en usage sous la dynastie *Hia*. La *siang* est la danse de la dynastie *Tcheou;* c'est en particulier la danse de *Ou-ouang*. La musique *hia* était pour inspirer l'union et la concorde.

Dès que le printems était arrivé, les fils de l'empire offraient aux anciens maîtres, et dan-

saient en leur honneur. En automne, on exerçait toute la musique, et l'empereur honorait de sa présence tout ce qui se faisait en cette occasion.

L'ancienne musique était grave, sérieuse, exécutée avec méthode tant par les musiciens que par les danseurs; elle inspirait l'amour de la justice, de la droiture et des autres vertus. Dans la nouvelle musique, au contraire, la contenance des musiciens et des danseurs est immodeste, voluptueuse, ainsi que tout le reste de la musique.

TRADUCTION MANUSCRITE

D'UN LIVRE SUR L'ANCIENNE MUSIQUE CHINOISE,

COMPOSÉ PAR LY-KOANG-TY,

Docteur et Membre du premier Tribunal des Lettrés de l'Empire, Ministre, etc.

PLUS on étudie les mœurs, les usages, la philosophie et les arts des Chinois, plus on découvre de rapports entre ce peuple et les anciens Egyptiens. En parcourant l'ouvrage de *Ly-koang-ty* nous avons cru lire le système de Pythagore, c'est-à-dire, des Egyptiens, sur la musique ; même origine, mêmes usages, mêmes procédés, même étendue, mêmes prodiges, mêmes éloges. Les Egyptiens avaient cherché et croyaient avoir trouvé l'harmonie universelle ou la juste proportion que toutes les choses ont entre elles ; les Chinois prétendent que leurs ancêtres ont fait la même découverte, et c'est conformément à cette idée qu'ils ont bâti tous

leurs systèmes et de musique et de physique, et de morale et de politique et d'éducation. Ce fut dans les nombres. qu'à l'exemple des Egyptiens, Pythagore puisa l'art de former les tons; c'est des nombres que les Chinois ont tiré la méthode et les règles de leur musique.

D'après les réflexions que les Egyptiens avaient faites sur l'harmonie universelle, et persuadés qu'ils en avaient surpris les lois, ils les avaient transportées à leur musique, et croyaient par ce moyen évoquer, appaiser et réjouir les divinités ou les génies qui président aux différentes parties de l'Univers. Ecoutons les anciens historiens de la Chine. Le pouvoir de la musique, disent-ils, n'agit pas seulement sur les hommes vivans, les morts eux-mêmes le ressentent; les esprits du ciel et ceux de la terre se rendent au son des voix et des instrumens : nous ne les voyons pas des yeux du corps; mais la secrète horreur dont nous sommes pénétrés dans ces circonstances suffit pour nous convaincre qu'ils sont présens, et qu'ils nous écoutent. Si la musique, ajoutent-ils, n'opère plus aujourd'hui les mêmes prodiges, c'est qu'elle n'est point composée selon les vrais principes de l'harmonie universelle qui règne dans la nature, et que ce qui devrait être le ton fixe n'étant

plus qu'un ton arbitraire, et non le ton que la nature elle-même a donné pour servir de fondement et de règle à tous les autres, les accords qui en dérivent, les progressions qui en résultent ne sauraient produire aucun grand effet.

Les Grecs, d'après les Egyptiens, avaient affecté à chaque espèce de cérémonie, de culte et d'exercice, différens modes, différens airs, différentes sortes de musique. Il en était de même chez les Chinois : de plus chaque saison avait sa musique particulière ; ce qu'on jouait en hiver n'eût été d'aucun effet dans le printems. Nos anciens, disent-ils, avaient trouvé le véritable rapport qui se trouve entre les sons et les différentes températures de l'air ; de sorte que leur musique se trouvant à l'unisson des parties sonores qui sont hors de nous, et qui nagent dans le fluide qui nous environne, était en même-tems d'accord avec les principaux organes qui sont les instrumens de nos sensations.

Pythagore et tous ses disciples se préparaient à la contemplation et à l'exercice par la musique ; c'est au son du *kin* (1), dit un des historiens de

---

(1) C'est un des plus anciens instrumens de la musique chinoise. Les Chinois en attribuent l'invention au fondateur de leur empire, c'est-à-dire à *Fou-hi* lui-

la Chine, que *Chun*, un de nos plus grands empereurs, se préparait à traiter les affaires de l'empire; c'est à la mélodie de cet instrument qu'il dut l'amour extrême qu'il eut pour ses peuples, et dont il leur donna tant de preuves : car un jour qu'il en jouait, il se sentit comme transporté et composa les paroles suivantes, qu'il chanta en s'accompagnant lui-même : *Le vent du midi amène la chaleur et dissipe la tristesse; qu'il en soit de même de* Chun : *qu'il fasse la joie et la consolation de son peuple; le vent du midi fait germer les grains qui sont l'espérance du peuple; comme lui*, *ô* Chun, *sois l'espérance et la richesse de tes sujets*, etc.

---

même. Avec du bois appelé *ou-toung*, dit un de leurs historiens, *Fou-hi* fit un instrument de musique que nous avons nommé *kin*, mais auquel son inventeur donna le nom de *ly-hoei*, qui signifie dans un sens un peu étendu, instrument qui dissipe les ténèbres de l'entendement, et par le moyen duquel on peut se mettre en état de pénétrer les choses les plus obscures. Le *kin* est composé de vingt-sept cordes. C'est le plus difficile et le plus cher de tous les instrumens ; aussi n'y a-t-il que les personnes au dessus du commun qui en jouent. On ne le touche jamais qu'auparavant, par respect ou plutôt par superstition, on n'ait allumé plusieurs bâtons d'odeur qu'on fait brûler pendant tout le tems qu'on en joue. Le son de cet instrument est extrêmement doux.

Le principal objet de la musique, ont dit tous les Pythagoriens, est de calmer les passions, d'éclairer l'entendement et d'inspirer l'amour de la vertu : les effets que doit produire la musique sur ceux qui l'apprennent, disent les Chinois, ne regardent pas moins l'intérieur que l'extérieur; posséder son ame en paix, être modeste et sincère, avoir la droiture et la constance en partage, aimer tout le monde et surtout ceux de qui l'on tient la vie, voilà les vertus que la musique doit inspirer et qu'il faut absolument acquérir, si l'on veut mériter le nom de musicien.

O Grecs! s'écrie presqu'à chaque instant Platon, prenez garde à votre musique; si vous la changez, c'est fait de vos mœurs. Confucius, les anciens sages de la Chine, et avec eux presque tous les historiens de l'empire, ont attribué les changemens et les révolutions que l'Etat a soufferts, tant dans la constitution de ses lois que dans ses mœurs, aux changemens et aux révolutions qu'à subis la musique. Voilà des conformités qui ne sauraient être plus frappantes, sans doute; mais il est un rapport encore plus sensible, c'est que le système de la musique chinoise, tel qu'il existe aujourd'hui, est précisément le même que celui de Pythagore ou des Egyptiens. Nous n'entrerons point à ce sujet dans une dis-

cussion qui nous menerait trop loin ; il nous suffira de dire que les instrumens chinois, leur accord, l'ordre et l'arrangement de leurs tons, leur gamme, leurs airs, tout prouve, tout démontre l'analogie dont nous venons de parler. D'où il s'ensuit, 1°. que, quoi qu'en disent les Chinois modernes, leur musique a beaucoup moins changé que leurs idées sur la musique ; en second lieu, qu'on ne concevrait pas comment un système musical, composé d'intervalles rigoureusement mathématiques ; formé, pour ainsi dire, uniquement avec le compas ; où le sens de l'ouie semble n'avoir jamais été consulté, où le plaisir de l'oreille est sacrifié à la sévérité des idées abstraites et à des rapports purement métaphysiques ; qu'on ne concevrait pas, dis-je, comment un pareil système a pu être adopté et suivi, si l'usage de la musique n'avait été chez les Chinois, comme chez les Egyptiens, en grande partie hiéroglyphique, c'est-à-dire, si l'on n'en avait consacré les intervalles et les rapports par l'analogie qu'on se persuadait qu'ils avaient avec toutes les parties de la nature, et si en même tems le même système n'eût convenu tout à la fois à la musique, à l'astronomie, à la physique et même à la morale. Or, puisque le système de la musique chinoise est précisément le même que celui des

Egyptiens, puisque ce système embrassait autrefois tous les objets des connaissances humaines, et que de l'aveu même des missionnaires, la musique chinoise est encore aujourd'hui ce qu'elle était autrefois, quelles obligations n'aurions-nous pas à ceux qui, au lieu de s'obstiner à introduire notre musique parmi les Chinois, étudieraient celle de ce peuple, pour tâcher de parvenir à la connaissance du système de la musique et conséquemment de toute la philosophie égyptienne! Qui sait si un pareil travail ne les conduirait pas à retrouver la clef des signes et des formules dont se servaient les anciens Egyptiens pour expliquer leur doctrine!

Nous n'insisterons pas davantage sur la musique ancienne des Chinois; nous n'extrairons même de ce qui a rapport à la moderne, que les portions qui nous paraîtront propres à intéresser la plus grande partie des lecteurs.

L'auteur de la traduction que nous avons sous les yeux, a cru trouver la raison du peu de goût que les Chinois ont pour la musique européenne, tant dans la conformation de leurs organes auditifs, qu'il prétend être différente de la nôtre, que dans la manière dont les Chinois sont élevés. Quoique nous soyons fort éloignés d'adopter ce sentiment à la rigueur et dans toute son étendue,

les moyens dont il se sert pour l'appuyer renferment des observations si curieuses et si piquantes, que nous le rapporterons en entier : le voici :

L'empereur *Kang-hi* avait entrepris de faire adopter les principes de la musique européenne, qu'il goûta très-fort dès qu'on lui en eut expliqué les premiers élémens; il employa pour cet effet le père Pereira, jésuite portugais, et ensuite M. Pedrini, missionnaire de la propagande, l'un et l'autre assez habiles, ou du moins suffisamment initiés dans les principes de l'harmonie, pour pouvoir les réduire en préceptes, moyennant le secours de quelques livres dont ils avaient eu soin de se pourvoir.

Les deux missionnaires mirent, à s'acquitter de leur commission, le soin et l'application dont ils étaient capables. Les peines qu'ils se donnèrent eurent le succès le plus heureux; l'empereur non-seulement approuva tout ce qu'ils avaient fait, mais il ne dédaigna pas de se dire le compagnon de leurs travaux, et de publier qu'il avait eu grande part à leur ouvrage sur la musique. Le livre fut imprimé dans l'enceinte même de son palais; tout en était beau, papier, caractères, figures, impression. Sa majesté en distribua des exemplaires aux *Re ulos* et aux grands de son

empire. Quelques-uns, pour faire leur cour, se donnèrent la peine d'étudier les différentes combinaisons des notes *ut re mi fa sol la si ut*, et d'apprendre par cœur quelques airs qu'ils jouaient assez bien sur des instrumens à l'européenne; mais comme dès leur plus tendre enfance ils étaient accoutumés à entendre parler de *lu* (1),

---

(1) Le mot ou la lettre *lu*, pris en lui-même et dans toute son étendue, signifie *principe*, *origine*, *loi*, *mesure*, *règle*, *etc.* Les Chinois attribuent l'invention des *lu* et de la musique à *Hoang-ty* ou à celui qu'on appelait alors *l'habile à connaître les différences* (*Lung-lun*). Ces *lu* sont au nombre de douze. Le savant musicien *Tchao-che-te* dit que le *lu* n'est autre chose qu'une industrie, un art, une manière de modifier les sons. Les *lu* sont divisés en deux parties, composées de six *lu* chacune. La première contient les *yang-lu* ou *lu* majeurs; la seconde, les six *yn-lu*, appelés autrement les six *toung* ou *lu* mineurs. Par *lu* majeurs, ils entendent les *lu* graves, et par *lu* mineurs, les *lu* aigus. Les anciens Chinois se servaient des douze *lu* pour désigner les douze lunes qui composent l'année. Tous les efforts que nous avons faits pour percer et dissiper l'obscurité dont cette partie de l'ancienne musique chinoise est enveloppée, ont été inutiles : la seule chose qu'on peut conclure du galimathias qui règne dans ce que les Chinois ont dit à ce sujet, c'est que l'ancienne musique chinoise avait du rapport, comme nous l'avons déjà remarqué, avec les saisons, les lunes, les élémens et toute la nature.

de *tiao* (1), du son de la pierre, de celui de la peau, du son du bois et de celui du métal, du son des instrumens à cordes et de celui des instrumens à vent; comme ils avaient entendu faire des applications des tons de la musique aux vertus morales et aux qualités physiques de presque toutes les choses de la nature, que d'ailleurs les principes de la musique européenne ne leur présentaient pas des idées aussi magnifiques, ils n'hésitèrent pas dans le fond de leur cœur sur la préférence. Le figuré l'emporta sur le réel, et les préjugés firent taire la conviction.

Kang-hi connaissait parfaitement le génie de la nation qu'il gouvernait; il vit bien qu'il lui serait impossible de la forcer à adopter une musique étrangère. Il savait combien de ruisseaux de sang avaient fait couler ses ancêtres pour contraindre les Chinois à se faire raser les cheveux à la manière des Tartares; il ne voulut point renouveler ces tragédies, en exposant ses sujets à la désobéissance, pour une chose qui au fond n'en valait pas la peine. Cependant, comme c'est un

---

(1) Le mot *tiao* signifie proprement plusieurs choses rangées les unes auprès des autres, *échelle*, et plus communément encore, *tempérament*, *accord*, *union*, *etc.*

point essentiel dans le gouvernement chinois que chaque dynastie ait sa musique particulière, il voulut que celle des tartares Mantchoux eût aussi la sienne. Il prit le parti de la faire composer suivant les principes adoptés dans l'empire, c'est-à-dire, conformément aux règles de l'ancienne musique; s'il y fit quelque changement, ce fut seulement dans la construction des nouveaux instrumens, auxquels il conserva leurs anciens noms, leurs formes et leur usage. Je ne rapporterai rien que d'après les livres authentiques.

La musique qui est en usage sous la dynastie *Tay-tsing*, à présent régnante, est la musique appelée *Chao-yo*, la même dont on attribue l'invention à *Chun* (1); on l'emploie principalement dans les sacrifices. Le chef de cette musique, celui qui a inspection sur tous les musiciens, porte le titre de *Tay-tschang*, c'est-à-dire de conservateur des cinq vertus capitales et absolument nécessaires à l'homme, comme membre de la société. Ces vertus sont un amour universel pour tous les hommes, la justice, la politesse ou les manières, le sage discernement et la droiture du cœur. Il y

(1) *Chun* gouvernait l'empire 2277 ans avant Jésus-Christ.

a un tribunal particulier et un nombre déterminé de mandarins pour avoir soin de ce qui concerne la musique.

Lorsque des rois étrangers ou leurs ambassadeurs viennent rendre hommage à sa majesté impériale, lorsque l'empereur tient son lit de justice, ou qu'il est assis sur son trône pour juger les affaires de l'empire, on emploie la musique *Chao-yo*. Il y a pour cela des mandarins particuliers, et chaque cérémonie a ses airs propres. Le *Tay-tschang* ne préside en personne que dans la musique qui se fait pour les sacrifices.

La huitième année de *Kang-hi*, on fit des réglemens sur la musique et on détermina la méthode qu'on devrait suivre désormais tant dans la théorie que dans l'exécution ou la pratique de cet art. L'empereur changea l'épithète de *tranquille*, qu'on donnait à la musique de *Chun*, en celle d'*amie de la concorde ;* et c'est de ce beau nom qu'il décora la musique propre de sa dynastie.

La cinquante-deuxième année du même règne on changea les instrumens de musique, et on en fit faire d'une nouvelle construction; on s'attacha surtout à déterminer le *hoang-tchoung* (1), ce qu'après bien des réflexions on

(1) *Cloche jaune.* Le mot *hoang* désigne proprement

fit de la manière suivante. On conclut que le *hoang-tchoung* aurait 1 pied 7 pouces 2 lignes plus $\frac{2}{10}$ de ligne. On travailla deux ans de suite à la construction des nouveaux instrumens, et la cinquante-quatrième année de son règne l'empereur fut averti que tout était achevé. Le *Tay-tschang*, ou le président du tribunal de la musique, supplia très-humblement sa majesté de donner ses ordres pour que tous les nouveaux réglemens qu'on venait de faire par rapport à la musique fussent insérés dans son *Livre des grands usages*, afin que tout l'empire en fût officiellement instruit. L'empereur y consentit, et porta un édit dont voici la teneur :

« Le chef de la musique de mon empire m'a » représenté que les nouveaux instrumens pour » la construction desquels j'avais donné mes » ordres étant achevés, il était à propos de les » faire insérer dans mon *Livre des grands* » *usages*. Les instrumens dont on se servait

---

la couleur de la terre jaune. La lettre *tchoung* veut dire *cloche*. Les Chinois regardent la couleur jaune comme la plus parfaite de leurs cinq couleurs primitives; voilà la raison pour laquelle ils ont donné le nom de jaune à la cloche, dont le *koung* ou le ton est le plus parfait des tons.

» sous mes prédécesseurs étaient à la vérité
» d'une très-bonne construction; mais ils étaient
» vieux, et ne rendaient plus que des sons sourds
» et altérés. C'est ce qui m'a engagé, après les
» avoir examinés moi-même avec beaucoup d'at-
» tention, à en faire construire de nouveaux sur
» le modèle de ceux qu'on avait déjà ; car je ne
» suis pas en état de donner rien de mieux en
» ce genre que ce qui avait été fait sous la
» dynastie précédente, et tous les éloges que me
» donne le *Tay-tschang-see* en me faisant au-
» teur d'un nouveau système et d'une nouvelle
» invention pour la musique et pour les instru-
» mens, doivent être regardés comme un effet
» de son zèle pour mon service et pour la gloire
» de mon règne.

» Après avoir communiqué mon projet à
» mon premier ministre, aux chefs des neuf
» principaux tribunaux de ma cour et à d'au-
» tres officiers de mon empire, je leur ordonnai
» de me dire tout naturellement ce qu'ils en
» pensaient; ils m'ont fait d'une commune voix
» la réponse suivante :

« Les instrumens de musique faits sous la
» dynastie précédente sont fort imparfaits ; ils
» ne sauraient exprimer ni les délicatesses ni les
» agrémens, ni même les véritables tons de la

» musique, suivant les principes de laquelle on » voit bien qu'ils n'ont pas été construits ; mais » votre majesté a trouvé, par ses profondes ré- » flexions, le moyen de corriger ce qu'ils avaient » de défectueux, et d'en faire qui puissent ren- » dre des sons justes et véritablement harmo- » nieux. Nous croyons donc, et nous sommes » pleinement convaincus que votre majesté » rendra un service essentiel à l'empire si elle » veut bien donner ses ordres pour qu'on grave » tous ces instrumens, et qu'on les insère dans » le *Livre des grands usages* de l'empire, avec » la méthode de les construire, leurs dimensions » et tous les moyens qu'on a employés pour » les rendre tels qu'ils sont. Il serait à craindre, » sans cette précaution, qu'on n'en perdît peu » à peu la mémoire, et que dans la suite des » tems notre musique ne retombât dans l'état » d'imperfection d'où votre majesté l'a tirée. » Nous croyons donc qu'il est à propos qu'en » les insérant dans le *Livre des grands usages* de » l'empire, on marque non seulement la mé- » thode et toute la théorie de leur construction, » mais encore l'année et la lune où, par ordre » de votre majesté, on commencera à s'en ser- » vir, *etc.* »

La cinquante-cinquième année de son règne

l'empereur *Kang-hi* ordonna au gouverneur de la province de *Petchely* de faire jouer la nouvelle musique dans la salle de Confucius, et de n'employer pour l'exécution de cette musique que les instrumens de la nouvelle construction.

La deuxième année d'*Young-tcheng* l'empereur ordonna que le chef de la musique des descendans de Confucius viendrait prendre du *Tay-tschang-see* les ordres et les instructions nécessaires pour l'exécution de la nouvelle musique dans la famille de Confucius. Sa majesté donna les mêmes ordres pour tous les autres musiciens de l'empire qui avaient soin de la musique des temples, des salles et autres lieux où se font les cérémonies publiques. Le même empereur assigna aussi une musique particulière pour la cérémonie du labourage, qui se fait une fois chaque année, et une autre pour le festin qui la suit.

Au commencement et à la fin de chaque année l'empereur tient son lit de justice ; on joue alors la musique *Tchoung-ho-chao-yo*, c'est-à-dire, *qui inspire la véritable concorde;* et on chante le cantique *Yven-ping*, comme qui dirait *la concorde éternelle;* les regulos, les grands et les mandarins des différens ordres viennent se prosterner devant l'empereur assis sur son trône : on joue alors la grande musique

sur le vestibule, et on chante le cantique *king-ping* (respect tranquille.) La cérémonie finie, on joue encore une fois la grande musique *Tchoung-ho-chao-yo*, et on chante le cantique *ho-ping* (union tranquille.)

Le jour qu'on lit en présence de l'empereur l'éloge qu'on a composé en son honneur, on joue la musique *Tao-yng-yo*, c'est-à-dire, *musique excitatrice.* Il y a pour cette cérémonie deux mandarins et douze musiciens. Une des plus grandes cérémonies, et où il y a toujours grande musique, est celle du labourage; cette cérémonie se fait de la manière suivante.

Dans un champ destiné uniquement pour cet usage, et tout environné de murs, on dresse deux tentes, une du côté de l'est, et l'autre du côté de l'ouest.

Il y a quatre mandarins du premier titre, qui introduisent quatre vieillards choisis parmi les laboureurs, et qui les présentent à l'empereur; il y a de plus quatorze personnes, dont l'office est de lire l'éloge et le détail des avantages de l'agriculture. Il y en a six qui sont chargées de battre sur le tambour, sur le *lo*, et de se servir du *pan*, (le *lo* est un bassin de cuivre; le *pan* est composé de deux planchettes qu'on frappe l'une contre l'autre.)

En dehors des tentes il y a des bêches, des pioches, des rateaux, des faucilles et des charrues. Il y a aussi deux habits rustiques, l'un pour garantir de la pluie, l'autre du froid.

Vingt musiciens n'ont d'autre office dans cette occasion que de tenir à la main quelqu'un des instrumens du labourage. Cinquante autres musiciens gardent les étendards des cinq couleurs.

L'empereur prend une bêche, donne un coup ou deux; il se met ensuite derrière la charrue, et trace un ou deux sillons : les quatre vieillards laboureurs l'accompagnent. Après que sa majesté a donné l'exemple, les regulos et les grands des neuf ordres labourent à leur tour, et l'empereur est attentif à regarder leur travail. Tout étant fini, sa majesté monte en chaise pour se rendre à son appartement. C'est alors que commence la grande musique : il y a quatre mandarins et vingt musiciens qui accompagnent l'empereur jusqu'à la porte appelée *Tchai-koung-men*, c'est-à-dire *porte du jeûne*, avant les sacrifices des solstices. La musique cesse alors. Elle recommence après que sa majesté est arrivée près d'un grand autel placé dans l'intérieur de ce palais. Les musiciens sont placés au côté gauche de l'autel; ils sont différens des premiers, mais en même nombre. La musique cesse dès que

l'empereur se retire pour se rendre à la salle du trône.

Lorsque le gouverneur des neuf portes introduit les mandarins qui ont rapport au peuple, lorsqu'il introduit les quatre vieillards qui viennent rendre hommage à sa majesté, lorsque les regulos, les grands et les mandarins des différens ordres félicitent l'empereur de l'heureux succès de son labourage, on exécute la grande musique sur le perron de la salle du trône. La musique cesse en même tems que la cérémonie finit. Pendant que l'empereur se retire, la musique recommence et dure jusqu'à ce qu'il soit arrivé à la porte intérieure de son appartement. Elle recommence de nouveau pour ne finir que lorsque l'empereur a envoyé des mets de sa table aux regulos et aux grands qui ont été de la cérémonie.

Voilà exactement ce qui s'observe dans la cérémonie du labourage de la terre. L'empereur *Yong-tcheng* y a ajouté bien d'autres choses qui ne sont pas détaillées dans le manuscrit que nous avons sous les yeux, et dont, pour cette raison, nous ne disons rien ici.

Il y a des musiciens particuliers pour toutes les cérémonies qui se font chez l'impératrice mère et chez l'impératrice femme.

Le premier empereur de cette dynastie ordonna d'abord que la grande musique se ferait chez les impératrices ; on décida que quatre femmes, épouses des mandarins du titre de *Lyng-yo-koan* tiendraient la place de leurs maris. Il y avait vingt-quatre musiciennes, qui étaient sous la direction des maîtres de la *cloche* et du *tambour*, par lesquels elles étaient conduites jusqu'à la porte intérieure du palais, où elles devaient faire la musique. Huit ans après on supprima les musiciennes, et on leur substitua des eunuques au nombre de quarante-huit. Ces eunuques furent cassés à leur tour, et on leur substitua le même nombre de femmes après vingt ans ; mais enfin soixante ans après il fut décidé que la musique qui se ferait chez les impératrices ne serait exécutée que par des eunuques. Le même usage s'observe encore aujourd'hui.

Il y a musique lorsqu'on offre à l'empereur un livre nouvellement imprimé (cela s'entend des livres faits par autorité publique). Le premier mandarin de la musique envoie des musiciens dans l'endroit du palais appelé *Tche-koan-tsion*. Dès que celui qui porte le livre est à portée d'être vu, la musique commence; elle continue jusqu'à ce qu'on soit arrivé à la porte de la bibliothèque. Là on remet le livre entre les mains des mandarins, qui

viennent le chercher pour le présenter à l'empereur, et la musique cesse.

Il y a également musique, lorsque les docteurs, tant d'armes que de lettres, s'assemblent pour les *examens*.

Lorsque le chef des descendans de Confucius et le général des bonzes, appelés *Hochang*, viennent à la cour, il y a cérémonie et musique.

Lorsqu'on fait quelque nouveau bâtiment, il y a musique : 1°. quand on ouvre le terrain pour jeter les fondemens; 2°. lorsqu'on met la première pierre; 3°. lorsqu'on élève la première colonne; 4°. lorsqu'on place la première poutre ou la poutre principale; 5°. lorsqu'on pose la première porte; 6°. lorsqu'on met l'avant-toit; 7°. lorsqu'on place les inscriptions; 8°. lorsque, le bâtiment achevé, on remercie les esprits, et en particulier l'esprit de la terre. Il y a pour chacune de ces cérémonies dix musiciens.

L'auteur passe à la musique appelée du *Tampichang* ou du *vestibule*, à la musique dite *Tchoungho* ou *amie de la concorde*, et décrit avec son exactitude ordinaire les formes et les dimensions des divers instrumens affectés à ces différens genres de musique. Pour faire connaître ce que l'auteur dit à ce sujet, il faudrait absolument le transcrire

en entier; il nous suffira donc de rapporter les moyens dont il s'est servi pour fixer nos idées sur les dimensions qu'il donne. Cette partie nous a paru très-curieuse et très-intéressante. Pour qu'on sache précisément à quoi s'en tenir à cet égard, notre auteur a fait copier le pied chinois tant ancien que moderne, sur l'étalon même du *Koung-pon*, qui est la mesure authentique et celle qui doit servir de règle à toutes les autres.

Le pied chinois, dit-il, n'a pas toujours été le même. Anciennement il était court : aujourd'hui peu s'en faut qu'il ne soit de la longueur de notre pied de roi; mais dans tous les tems, il a été divisé en dix pouces, et chaque pouce en dix lignes.

La cinquième année de *Chun-tché*, on fit des réglemens pour les balances et les mesures. Ces mêmes réglemens furent adoptés la dix-huitième années de *Kang-hi*, et insérés dans le livre des grands usages de l'empire, comme on le voit dans le livre intitulé *Tay-tsing-hoeitien*, article 23.

Le poids et la balance, dit l'article que je viens de citer, ont servi de règle pour déterminer le pied et le pouce. On prit de l'or rouge, que les Chinois appellent *Tche-kin*, c'est-à-dire, de l'*or pur*, 16 onces + $\frac{5}{10}$ d'once; de l'argent fin, 9 onces; de cuivre rouge, 7 onces + $\frac{5}{10}$ d'once;

du *hekien* ou du plomb noir, 9 onces + $\frac{9}{10}$ + $\frac{3}{100}$ d'once.

On fondit tous ces métaux l'un après l'autre ; on en fit un cube de chacun, et chaque face du cube avait un pouce. C'est de ces pouces que le pied est composé.

Du reste, après avoir comparé l'once chinoise avec l'once qui chez nous contient huit gros, il se trouve que notre once est plus petite que l'once chinoise de $\frac{1}{9}$; car neuf gros font exactement équilibre avec ce qu'ils appellent *leang* (once).

L'auteur finit par quelques réflexions sur la méthode qu'observent les Chinois dans la composition et dans l'exécution de leur musique.

En ce point, comme en une infinité d'autres, les Chinois semblent avoir pris le contrepied de ce qui se pratique en Europe. Il n'y a dans la musique de ce peuple, ni basse, ni taille, ni dessus; tout y est à l'unisson; mais cet unisson est varié suivant la nature et la partie de chaque instrument; et c'est dans cette variation que consistent l'habileté du compositeur, la beauté d'une pièce et tout l'art musical.

Il serait inutile de combattre là-dessus le préjugé national. En vain s'efforcerait-on de prouver

aux Chinois qu'ils doivent trouver du plaisir dans une chose où ils n'en trouvent réellement point. Disciples de la belle nature, à ce qu'ils prétendent, ils croiraient s'écarter des règles qu'elle prescrit, si pour flatter l'oreille, ils lui faisaient entendre une multiplicité de sons qui n'est propre qu'à la fatiguer. Pourquoi, disent-ils, jouer en même tems plusieurs choses différentes? Pourquoi les jouer si rapidement? Est-ce pour montrer la légèreté de votre esprit et l'agilité de vos doigts, ou bien pour vous récréer et plaire en même tems à ceux qui vous écoutent? Si c'est la première de ces vues qui vous anime, vous avez rempli votre objet, et nous avouons que vous nous surpassez; mais si c'est pour nous récréer et nous plaire, nous ne voyons pas que vous en preniez le chemin. Vos concerts, surtout s'ils sont un peu longs, sont des exercices violens pour ceux qui les exécutent et de vrais supplices pour les personnes qui les écoutent. Il faut absolument que les Européens soient organisés tout autrement que nous; vous aimez les choses compliquées; nous nous plaisons à celles qui sont simples : dans votre musique vous courez souvent à perte d'haleine; dans la nôtre nous marchons toujours d'un pas grave et mesuré. Rien ne fait mieux connaître quel est le génie d'une nation que la musique qu'elle goûte. D'un

esprit vain, frivole et léger, il ne peut sortir que des productions qui lui ressemblent; et ces sortes de productions ne peuvent plaire qu'à des hommes accoutumés à l'inconstance et à la légèreté. Nos anciens ne s'y méprenaient guère; habiles dans la connaissance du cœur humain, ils étaient persuadés que rien n'était plus propre à décéler le fonds du caractère que le goût qu'on fait paraître pour tel ou tel autre genre de musique. Nous ne les valons pas à beaucoup près, mais, héritiers de leurs écrits, de leurs préceptes et de leurs méthodes, nous croirons toujours, quoi qu'on nous dise, nous écarter des voies de la nature et des bonnes mœurs, lorsque nous adopterons une musique compliquée, confuse, sautillante, et dont les mouvemens trop variés ne font que remuer un peu le sang, sans pénétrer jusqu'à l'ame. En cela, comme en bien d'autres choses, les êtres qui nous sont inférieurs doivent nous servir de modèles : examinons-les de près, et voyons quels sont les procédés qu'ils tiennent. A-t-on jamais vu, par exemple, des oiseaux de la même espèce faire entr'eux des concerts, dans lesquels l'un chante la tierce, la quarte ou la quinte de ce que l'autre entonne? Non, sans doute; mais lorsque l'un d'eux entonne son ramage naturel, l'autre l'écoute ou chante à l'unisson : cependant nous nous plaisons à les en-

tendre, nous les admirons, nous en sommes enchantés. D'où vient cela ? C'est que notre oreille déteste la confusion ; elle aime à distinguer ce qu'elle entend, et à le goûter à loisir ; elle veut enfin pouvoir porter jusqu'à l'ame la sensation dont elle est affectée, l'y faire passer sans travail, et lui en rendre pour ainsi dire raison.

Il en est de nos oreilles comme à peu près de nos yeux : ceux-ci veulent se reposer doucement sur les objets, pour pouvoir parcourir les beautés qu'ils renferment, les admirer et en être émus ; celles-là, quoiqu'un peu plus promptes à la vérité, veulent néanmoins être entraînées comme malgré elles et sans aucun travail de leur part, par les charmes d'une bonne mélodie. Que diriez-vous de nous, si pour vous donner le plaisir de voir en peinture tout ce que les vingt-deux dynasties, qui ont successivement gouverné notre empire, ont fait de grand et de remarquable, nous vous montrions dans un seul tableau cet amas confus d'actions de tous les genres ? Pourriez-vous bien les y distinguer? Ne nous diriez-vous pas que vous voyez à la vérité des couleurs, et des couleurs bien nuancées ; des figures, et des figures bien exprimées ; mais tout cela si confusément et d'une manière si compliquée que rien de net et de distinct ne s'imprime dans votre cerveau ? Ou bien encore que penseriez-

vous d'une personne qui, ayant toute l'histoire de notre empire en plusieurs centaines de tableaux, ferait passer sous vos yeux chacun de ces tableaux avec une rapidité extrême, et vous demanderait ensuite froidement si vous n'avez pas reconnu avec plaisir la vérité de ce qu'ils représentent, et si vous n'en avez pas admiré toutes les beautés? Vous lui répondriez ce que vous nous mettez dans la nécessité de vous répondre, lorsque vous nous demandez si nous ne trouvons pas votre musique admirable. Nous n'avons entendu, vous disons-nous, qu'un mélange confus et désordonné de sons hauts et bas, sans avoir pu distinguer en aucune façon ce qu'ils voulaient exprimer.

Tels sont les raisonnemens des Chinois modernes, poursuit notre auteur : raisonnemens pitoyables, si l'on veut, mais dont il n'est pas aisé de leur faire sentir le faux. Laissons-les donc dans leur ignorance, puisqu'il n'est pas possible de les en tirer. Victimes des préjugés d'une éducation qui leur enseigne que tout ce qui est bon se trouve chez eux, que la musique inventée par leurs ancêtres est ce qu'il y a de plus parfait au monde, et ne connaissant d'ailleurs pour juges de leurs sensations que des organes stupides ou émoussés, ils se mocqueront toujours de nous, quand nous voudrons leur persuader que leur musique; pour être

bonne, devrait être composée suivant les règles que nous observons en Europe.

Je viens de le dire (c'est toujours l'auteur qui parle), et j'en suis convaincu, leurs organes auditifs sont stupides ou émoussés. J'en juge par le peu d'impression que font sur eux nos plus beaux airs de musique, nos airs les plus tendres même et les plus pathétiques ; comme certains *adagio* et quelques airs de mouvement de nos meilleurs auteurs, tant italiens que français, joués par d'habiles maîtres, tels que sont quelques jésuites allemands qui sont dans cette cour, dont l'un en particulier joue du violon, et l'autre touche du clavecin avec toute la précision, la légèreté, l'agrément et la délicatesse imaginables. Je n'ai point fait l'anatomie des oreilles chinoises; mais à en juger par l'extérieur elles ressemblent fort peu aux nôtres. Elles sont, dans presque tous les Chinois que j'ai vus, longues, larges, pendantes, épaisses, ouvertes, molles, c'est-à-dire, d'une substance qui tient beaucoup plus de la chair que du cartilage, peu ou presque point bordées. Tout cela joint au climat qu'ils habitent, et au peu de précaution qu'ils prennent pour se garantir des impressions de l'air, ne contribuerait-il pas à cette insensibilité qu'ils témoignent et qu'ils ont en effet pour cette mélodie enchanteresse, pour ces brillans accords,

qui affectent si délicieusement une oreille européenne ?

Les changemens qui arrivent ici dans la température de l'air sont extrêmes (je parle de Pékin et de ses environs, qui sont de toute la Chine les seuls lieux que je connaisse par moi-même); on y passe d'un très-grand froid à une chaleur excessive, d'une sécheresse extrême à la plus grande humidité. En hiver, le thermomètre de M. Réaumur descend pour l'ordinaire depuis le huitième jusqu'au douzième degré au-dessous de la congellation, et il monte en été depuis le vingtième jusqu'au trente-deuxième degré au-dessus du terme de la glace. Il y a des années où le froid et le chaud passent les deux termes que je viens d'assigner, d'après plusieurs années d'observations journalières faites sur un bon thermomètre placé en plein air contre un mur qui regarde directement le nord ; mais cela arrive pour si peu de tems qu'il ne mérite pas d'être mis en ligne de compte pour les conséquences que j'en veux tirer. Ainsi en prenant une moyenne proportionnelle, tant pour le froid que pour le chaud, nous aurons pour le froid ordinaire de l'hiver de Pékin dix degrés au-dessous, et pour le chaud de l'été vingt-six degrés au-dessus du terme de la congellation, ce qui fait trente-six degrés de différence, dont la

moitié (dix-huit) peut être prise pour la température des deux autres saisons ; ce qui s'accorde en effet avec les observations faites dans les jours tempérés et sereins.

Ce que je viens de dire ne suffirait pas néanmoins pour donner l'idée d'une extrémité entre le froid et le chaud, telle que je l'ai assignée d'abord, s'il n'y avait pas d'autres causes qui concourussent à produire le même effet ; mais il y en a de plus d'une sorte : la première, c'est l'humidité, mais une humidité si grande que tous les êtres sensibles et insensibles, en un mot, que toute la nature paraît ici s'en ressentir. Les hommes et les animaux sont alors faibles, abattus, et respirent à peine ; leurs fibres sont toutes relâchées ; une sueur abondante et continuelle les rend incapables de tout exercice un peu fort, et les épuise presqu'entièrement. La terre semble dans ce tems-là redoubler d'énergie et de fécondité ; elle produit comme d'elle-même ; tout croît, tout pousse à vue d'œil ; le bois, quelque vieux et de quelqu'espèce qu'il soit, travaille, se renfle, se courbe et prend une forme toute différente de celle qu'il avait ; les pierres mêmes et les métaux souffrent aussi des changemens. C'est sur la fin de l'été que tout cela arrive ; mais dès qu'une fois le vent du nord commence à souffler, cette grande humidité disparaît ;

la terre redevient aride; tout se dessèche; tout fend; des tourbillons de vent enlèvent la poussière et obscurcissent l'air; les fibres qui étaient toutes relâchées se tendent précipitamment et avec effort; les pores qui étaient tout ouverts se resserrent tout à coup, et les sueurs interceptées occasionnent quantité de maladies dont il n'est pas aisé de se préserver. Le vent qui vient de cette partie du monde qui est entre le nord et l'ouest, est ici si aigu qu'il pénètre jusqu'à la moëlle des os au travers d'une double et triple fourrure, quoique le thermomètre ne marque quelquefois que le quatrième, cinquième ou sixième degré au-dessous du terme de la congellation.

La deuxième cause est la nature même de l'air, ou, pour m'exprimer plus exactement, la nature de l'atmosphère dans laquelle on respire ici. Cette atmosphère est sujette à des vicissitudes journalières et presque momentanées, comme je m'en suis convaincu par des expériences réitérées du baromètre, du thermomètre et de l'hygromètre. Elle est si fort chargée de parties nitreuses, que dans certains tems de l'année le nitre tombe en assez grande quantité pour en couvrir la surface de la terre; j'en ai vu et ramassé moi-même dans les campagnes voisines de Pékin.

C'est à ces parties nitreuses, dont l'air est chargé,

que j'attribue quantité de phénomènes que nous voyons tous les jours, et qu'il serait difficile d'expliquer, si l'on voulait avoir recours à d'autres causes. Par exemple, dès qu'une fois l'eau des ruisseaux ou des rivières a été congelée, ce qui arrive par un froid médiocre, tel que celui qui est marqué sur le thermomètre par cinq degrés au-dessous de zéro; dès qu'une fois, dis-je, cette eau est prise, elle ne dégèle plus de tout l'hiver, quelque tems qu'il fasse et de quelque partie du monde que le vent souffle. En été même, on conserve la glace assez long-tems sans user d'aucune précaution; pour la transporter d'un lieu à un autre, on en attache les gros quartiers avec des cordes, et on les porte dans les rues comme on porterait une pièce de bois. Ceux qui la distribuent en détail ne la renferment pas dans des lieux particuliers, comme on fait chez nous; ils n'ont pas même de boutiques; mais dans un coin de rue ils l'exposent aux yeux du public et aux ardeurs du soleil, comme ils feraient de toute autre marchandise. Ce qui s'en est fondu ou évaporé au bout de la journée est si peu de chose, qu'ils le comptent pour rien. Il y a plus: on fait ici par curiosité des lanternes ou des fanaux de glace, dont on peut se servir plusieurs jours comme d'une lanterne ou d'un fanal ordinaire.

On dit qu'à Madrid on ne sent aucune mauvaise odeur dans les rues, quoiqu'on y jette perpétuellement toutes les immondices et toutes les saletés des maisons. Il en est de même ici ; le nez ne saurait nous indiquer ces sortes de lieux qui sont fait pour recevoir les excrémens humains, parce qu'ils n'exhalent point de corpuscules infects qui, pour l'ordinaire, en font ailleurs si fort redouter le voisinage, ou plutôt parce que ces corpuscules sont à peine émanés qu'ils sont absorbés ou purifiés par cette quantité de corps nitreux ou salins qui nagent ici dans le fluide de l'atmosphère.

Cette digression, poursuit notre observateur, paraîtra peut-être trop longue; mais elle n'est ni étrangère ni inutile à mon sujet. Le climat influe nécessairement sur les passions et les goûts ; le moral et le physique se touchent de bien près; la chaîne qui les lie l'un à l'autre est si forte qu'il n'y a guère que des agens surnaturels qui puissent la rompre.

Je conclus de tout ce que je viens de dire, que les nerfs auditifs et les autres parties qui servent à recevoir et à transmettre les sons, doivent être, parmi ceux qui sont nés et élevés dans cette extrémité de l'orient, dans un tout autre état qu'ils ne sont

parmi ceux qui naissent et qui reçoivent leur éducation dans notre occident. On pensera comme moi, surtout si aux raisons que j'ai déjà apportées on ajoute le peu de précaution que mettent les Chinois dans leur manière de vivre : car, à les prendre dès leur naissance jusqu'à l'âge le plus avancé, on trouvera qu'ils font précisément tout ce qu'il faut pour vicier leurs organes. Je parle de leurs organes auditifs.

Ici, dès qu'un enfant est né, on ne s'avise pas de lui couvrir la tête avec plusieurs sortes de bonnets, comme on le pratique chez nous ; mais on la lui laisse telle qu'elle est sortie du ventre de la mère ; et lorsque la nature travaille elle-même à la garantir des impressions de l'air, en faisant croître les cheveux qui doivent la couvrir, les parens se hâtent de faire raser cette tête encore tendre, pour l'accoutumer, disent-ils, à une opération à laquelle elle sera sujette toute la vie : de sorte qu'aujourd'hui les Chinois ne sont pas moins amateurs d'une tête rasée qu'ils l'étaient autrefois d'une tête ornée de tous ses cheveux ; et comme autrefois, c'est-à-dire, dans les commencemens de cette dynastie, il s'en est trouvé parmi eux qui ont mieux aimé perdre la vie que leurs cheveux, il s'en trouve aujourd'hui qui ne craignent pas de s'exposer aux derniers supplices, en transgressant

les lois qui défendent de se raser dans certaines circonstances.

Du moins s'ils usaient de quelques précautions, comme de porter certaines coiffures ou de couvrir leur tête pendant la nuit, il n'y aurait pas grand inconvénient à ce qu'ils fussent tondus; mais quelque froid qu'il fasse, leurs oreilles sont toujours à découvert. Les bonnets dont ils se servent ne leur couvrent jamais que le dessus de la tête et un peu de la partie supérieure du front. Jamais ils ne dorment que la tête nue. Leurs appartemens sont humides, car ils sont tous au rez-de-chaussée, et pour la plupart entre cour et jardin. Si l'on excepte les princes et quelques grands seigneurs qui ont des lits faits de bois, presque tous les autres en ont qui sont faits de briques, sur lesquels ils étendent un ou deux matelas, mais si minces, qu'on ne conçoit pas comment des gens si mous peuvent s'en acccommoder. Or, des têtes ainsi rasées, si peu soignées et exposées sans cesse aux vicissitudes et aux intempéries d'un air tel que celui que j'ai tâché de faire connaître, à combien d'accidens fâcheux ne doivent-elles pas être sujettes? Celui de tous qui a le plus de rapport au sujet dont il s'agit ici, est une espèce de surdité ou de dureté d'oreille, dont il est rare qu'un Chinois soit exempt, quand

une fois il a atteint la quarantième ou la cinquantième année de son âge. Faut-il être surpris que leur musique leur plaise infiniment plus que la nôtre, et qu'ils aiment mieux entendre le bruit du tambour, le son des cloches ou des bassins de cuivre, que les accords harmonieux et touchans de nos instrumens d'Europe?

Comme leur goût pour la musique est tout différent du nôtre, leur manière de l'enseigner et de l'apprendre ne l'est pas moins. Un maître commence à la vérité, comme chez nous, par faire connaître à ses écoliers les caractères et les différens signes qu'on emploie dans la musique; mais il ne s'amuse pas à leur faire entonner de suite ou par degrés conjoints une suite de mots qui ont chacun un ton déterminé, il s'en repose sur leur intelligence et sur la longueur du tems.

Les caractères musicaux des Chinois ne diffèrent pas de leurs caractères d'écriture, et leur manière de noter est conforme à leur manière d'écrire, c'est-à dire, que leurs notes vont de suite de haut en bas et de droite à gauche. Leurs notes n'ont proprement aucun ton déterminé; car le même ton joué par un instrument, par exemple, aura un tout autre nom, s'il est joué par un autre instrument.

Les musiciens chinois ne font usage que de la

mesure à quatre tems ; encore la battent-ils d'une manière tout à fait singulière. Chaque tems a un nom qui le désigne; et c'est par la prononciation de ce nom, qu'on mesure la durée du tems auquel il est affecté : par exemple, le premier tems se bat de la main droite sur le côté gauche, en disant *tang-ga;* on ramène ensuite la main droite sur l'estomac, en disant *toung*, et c'est le second tems; ainsi le premier tems de cette mesure est double du second. De l'estomac on revient frapper sur le même côté gauche, et l'on dit *tang;* on laisse la main en prononçant *tang-hy*, qui est une espèce de repos et la mesure du troisième tems; du côté gauche, on ramène de nouveau la main sur l'estomac en prononçant *toung;* après quoi on fait usage de la main gauche, de la même manière que si ayant entre ses doigts deux planchettes, on voulait les heurter l'une contre l'autre, en disant *tche;* et c'est là le quatrième tems et la fin de la mesure. Cependant cette mesure n'est guère que pour ceux qui apprennent à jouer du tambour de quelqu'espèce qu'il soit. Au tems *tang-ga* on doit frapper sur le bord du tambour; au tems *toung* on doit frapper sur le milieu; au tems *tang* on frappe encore sur le bord; au tems *tche* on frappe sur le milieu, et le joueur de castagnettes donne le signal que la mesure est finie.

La valeur des notes se connait pour l'ordinaire par l'espace qu'elles occupent. Le compositeur, le compas à la main ou simplement à vue d'œil, détermine d'abord tout l'espace que doit occuper une mesure entière ; il assigne ensuite à chaque note la partie de cet espace qui lui convient, suivant qu'il veut qu'on le tienne ou qu'on le passe rapidement.

RÉFLEXIONS

SUR

LA TRAGÉDIE GRECQUE.

C'EST à l'amour de la liberté, ou plutôt à la haine de la tyrannie que la tragédie grecque dut son existence. Nous en trouvons la preuve dans le dialogue de Platon, intitulé *Minos.* Ce philosophe y introduit un personnage qui fait à Socrate la question suivante : *Pourquoi est-on généralement persuadé que Minos fut un roi cruel et barbare ?* Pour la même raison, répond Socrate, qui doit vous engager, vous et tous ceux à qui leur réputation est chère, à redouter le ressentiment des poëtes, et à vous bien garder de les avoir jamais pour ennemis. C'est surtout à cette classe d'hommes qu'il appartient de créer et d'éterniser et la louange et le blâme. Minos fit une grande faute en déclarant la guerre aux Athéniens ; devait-il ignorer que la ville d'Athènes abondait en savans hommes, et surtout en poëtes ? Ce n'est, ajoute-t-il, ni Thespis, ni Phrynicus, qui ont créée la tragé-

die, c'est parmi nous qu'elle a pris naissance; elle est l'ouvrage de nos aïeux qui, pour se venger du tribut que Minos exigeait d'eux depuis long-tems, la firent servir à flétrir le nom et la mémoire de ce sage monarque.

Pour l'intelligence de ce passage, il faut savoir qu'Androgée, fils de Minos, ayant terrassé à la lutte tous les jeunes gens d'Athènes, les Athéniens, jaloux et furieux, l'assassinèrent. Minos leur déclara la guerre, les battit, et ne leur accorda la paix qu'à condition qu'ils lui enverraient en tribut, tous les neuf ans selon Plutarque, et tous les ans selon Virgile, sept jeunes garçons et autant de filles. Minos fit enfermer ces enfans dans le labyrinthe, où quelques-uns prétendent qu'il les laissait mourir de faim, et d'autres qu'il les donnait à dévorer au Minautore. Thésée délivra sa patrie de ce tribut affreux. La ville d'Athènes, pour marquer à ce héros sa juste reconnaissance, lui décerna des fêtes, et ordonna particulièrement des danses qui, par les figures qu'on y décrivait, représentaient parfaitement les détours multipliés et tortueux du labyrinthe. C'est du sein de ces fêtes, où les louanges de Thésée devaient nécessairement être mélées à des imprécations contre Minos, que sortit la tragédie.

L'importance que le gouvernement attachait à

ce genre de poésie ne permet pas de douter que son ancien et véritable objet ne fût d'inspirer au peuple la haine de la tyrannie. Les représentations tragiques produisaient deux grands avantages dans une ville libre. D'une part, le peuple effrayé du tableau qu'on lui présentait des actions et de la cruauté des tyrans, apprenait à détester le gouvernement absolu, et ne voyait le repos et le bonheur que dans la liberté. De l'autre, les citoyens ambitieux et puissans, témoins des sentimens que ce spectacle faisait naître, perdaient toute espérance de voir jamais la multitude se soumettre à l'autorité d'un seul.

Nous observerons ici que la tyrannie ne fut nulle part autant abhorrée ni aussi sévèrement punie qu'à Athènes. Les assassins des tyrans furent placés en quelque sorte au nombre des dieux. Pline nous apprend que les premières statues que les Athéniens érigèrent en l'honneur des citoyens, furent celles d'Harmodius et d'Aristogiton.

Ce qui prouve encore qu'Athènes regarda la tragédie comme un des moyens les plus propres à repousser la tyrannie, c'est qu'elle était représentée par ordre du magistrat et aux frais du public, pendant que la comédie n'était jouée que par

de simples particuliers qui en faisaient eux-mêmes les frais.

On demandera sans doute d'où vient qu'Aristote n'a pas même fait mention de l'objet que Platon assigne à ce genre de poésie.

Nous répondrons qu'Aristote craignait de s'exposer à l'indignation ou de Philippe ou d'Alexandre, et que l'état où se trouvaient alors les affaires de la Grèce ne justifiait que trop ses alarmes.

Philippe, qui depuis long-tems méditait le projet de subjuguer la Grèce, attaqua enfin les Athéniens; il les défit, et cette journée, dit Justin, vit expirer la domination glorieuse et l'antique liberté de la Grèce entière. Cependant Philippe, qui connaissait la haine profonde des Athéniens pour les rois, dépouilla ses victoires du faste et de l'éclat du triomphe. Il vainquit, dit encore Justin, mais de manière que personne ne sentit le poids de la victoire : il ne voulut point du titre de roi de la Grèce, il se contenta d'en être appelé le chef. Ce prince se disposait à conquérir l'Asie lorsqu'il fut assassiné au milieu même de son armée.

Alexandre lui succéda; aussi ambitieux que son père, mais beaucoup moins dissimulé, Alexandre donnait un libre essor à ses passions violentes.

Aristote, qui connaissait très-bien et le père et le fils, n'eut garde de rien écrire dont ils pussent s'offenser.

Ajoutons à ces considérations que, bien qu'Aristote eût reçu d'Alexandre des marques de la bienveillance la plus marquée, et même de la plus haute faveur, ce philosophe eut cependant le malheur de lui déplaire. Il ne sera peut-être pas inutile de rapporter à quel sujet.

Au nombre des disciples d'Aristote était un jeune homme nommé Callisthène, que ce philosophe aimait tendrement et qu'il choisit entre tous pour l'envoyer en Asie auprès d'Alexandre. Callisthène fut d'abord très-bien accueilli; mais l'amitié du prince ne tarda pas à se refroidir. Jeune, savant et libre, l'Athénien pensait tout haut; il proposait ses opinions avec confiance; il résistait à celles d'Alexandre et les combattait même avec une sorte de hauteur et de mépris; il disputait enfin avec ce héros comme avec un de ses camarades du lycée. Indigné de son audace, Alexandre le fit accuser d'avoir conspiré contre sa personne, et le condamna à la plus cruelle mort que puisse imaginer la barbarie la plus ingénieuse. Après avoir ordonné qu'il fût enfermé dans une cage de fer, il le fit conduire en cet état dans tous les lieux par où passait l'armée, jusqu'à ce que

voyant ce malheureux consumé de douleur et de faim, il le livra à un lion furieux qui le mit en pièces et le dévora.

Sensible à ce barbare traitement, Aristote ne put s'empêcher d'en parler d'une manière très-libre, et pour mieux faire connaître à quel point son ame était ulcérée, il se déclara partisan d'Antipater. Alexandre l'apprit et en marqua son ressentiment dans une lettre qu'il écrivit à Antipater lui-même. Il y parlait de la conspiration tramée contre sa personne, et disait expressément que, non content du supplice qu'il avait fait subir à Callisthène, il se proposait de punir encore plus sévèrement ceux qui l'avaient envoyé en Asie.

Faut-il être surpris qu'en de pareilles circonstances Aristote, traçant une poétique, et ayant à définir la tragédie, s'attachât à lui prescrire un tout autre objet que celui de faire haïr la tyrannie. D'ailleurs ce philosophe pouvait d'autant mieux substituer au but qu'avait assigné Platon celui de purger les passions par la terreur et la pitié, que plusieurs poëtes tragiques avaient déjà presque perdu de vue le premier objet de la tragédie, et que, sans chercher à abhorrer les tyrans, ils se contentaient d'émouvoir le peuple par le seul spectacle des évènemens terribles et lamentables.

D'où nous osons conclure que la tragédie des Grecs doit être divisée, ainsi que leur comédie, en ancienne et en nouvelle. Les changemens qu'éprouva la république produisirent un genre de comédie moins satyrique, plus doux et propre à être représenté dans un état même monarchique. L'autorité d'un seul et la violence d'Alexandre obligèrent Aristote à dessiner un genre de tragédie qui fût conforme aux tems où ce philosophe écrivait.

DES IMPROVISATEURS.

Il ne faut point s'étonner qu'on demandât chez les Romains si c'était à l'art ou à la nature qu'on devait les bons ouvrages de poésie. Les Romains ne créèrent ni ne perfectionnèrent rien ; ils ne connurent pendant long-tems que des vertus sévères et même farouches, qui toutes avaient leur racine dans un desir insatiable de conquérir et de dominer. Absorbée par cette passion, leur ame ne put se livrer à ces mouvemens doux, purs et cependant très-vifs qui préparent la naissance des arts, les conduisent à la perfection, et que les arts développés et perfectionnés augmentent et multiplient à l'infini. Les Romains ne commencèrent à sentir le prix de cette délicieuse portion des connaissances humaines, que lorsque la Grèce leur offrit le spectacle de toutes les vertus réunies à tous les talens : honteux, sans doute, d'être forcés de reconnaître dans les peuples qu'ils avaient vaincus la supériorité la plus distinguée que l'homme puisse avoir sur l'homme, celle du génie sur le génie, ils s'emparèrent de leurs arts

et de leurs connaissances. La poésie, la musique, la peinture, l'architecture, furent transportées à Rome; mais l'imagination, la verve, l'enthousiasme ne passèrent point les limites de la Grèce : les Romains, malgré tous leurs efforts, n'inventèrent rien et ne surent qu'imiter les Grecs.

Pour suppléer au défaut d'invention, d'abondance et de facilité, ils eurent recours à l'observation, à l'étude, au travail, à la règle : on a comparé avec raison les vers de Pindare aux flots d'un torrent impétueux, et la poésie d'Homère à un grand fleuve qui roule ses ondes avec majesté. Horace nous présente le vers sous l'image d'une barre de fer qui ne veut recevoir la forme qu'on veut lui donner, et qu'elle doit avoir, sans être mise plusieurs fois sur l'enclume (1); et l'on sait que Virgile faisait tout au plus deux ou trois vers tous les matins, et qu'il passait le reste du jour à les polir. Comment un peuple si peu favorisé de la nature, se serait-il persuadé que pour exceller dans la poésie, le talent peut suffire sans le secours de l'art?

Examinons ce qui se passait à cet égard parmi les Grecs. Démocrite fut le premier de sa nation

---

(1) *Incudi reddere versus.*

qui, d'après les réflexions qu'il avait faites sur la poésie, entreprit d'en tracer la théorie; ce talent jusqu'alors, c'est-à-dire pendant l'espace de neuf siècles et demi, n'avait encore été enchaîné par aucune espèce de précepte et de règle. Cependant Démocrite, pour nous servir de l'expression d'Horace, exclut de l'Hélicon (1) quiconque n'éprouve pas cette ivresse, ce délire, cet embrasement d'imagination, cette violente commotion de toutes les facultés de l'ame, en un mot, cet enthousiasme qui élève l'homme au-dessus de lui-même, le transporte dans un nouvel univers, et en faisant taire la raison, souvent même en la troublant, répand sur tous les objets une force et une lumière extraordinaires.

Platon alla encore plus loin : il prétendit que les poëtes ne devaient absolument rien à l'art. Semblables, dit-il, aux prêtres de Cybèle, qui n'exécutent jamais leurs danses lorsqu'ils sont de sang-froid, les poëtes, tant que leur ame est tranquille et qu'ils conservent l'usage de la raison, sont incapables de rien produire de merveilleux et de sublime; c'est uniquement lorsqu'échauffés par l'harmonie et le rhythme, ils entrent dans le

---

(1) *Excludit sanos Helicone poetas Democritus.*

délire, qu'ils enfantent ces beaux poëmes qui, sans nous permettre à nous-mêmes de réfléchir, enlèvent notre admiration. Telles, ajoute-t-il, les bacchantes ne puisent le miel et le lait dans les fontaines, que lorsque la fureur les transporte. Ce philosophe cite à ce sujet l'exemple de Tynnichus de Chalcédoine qui, quoiqu'il fût le plus ignorant de tous les hommes, composa, dans un moment d'inspiration, le plus bel hymne qui, de l'aveu des Athéniens mêmes, eût jamais été fait. En un mot, Platon ne reconnaît le vrai poëte qu'à la faculté de produire ses chants par l'enthousiasme, sans savoir lui-même ce qu'il chante. L'harmonie et le mouvement des vers, selon ce philosophe, placent le poëte dans une situation où les pensées et les images qu'il aurait cherchées vainement dans une assiette tranquille se présentent en foule à son imagination.

Aristote, génie vaste, mais ambitieux, qui, non content d'observer, voulut encore définir, et prescrivit ainsi des lois à la nature et des bornes à l'esprit humain, Aristote avoue lui-même que la poésie est l'ouvrage du transport et de l'enthousiasme; Maracus de Syracuse, dit-il, n'enfantait jamais de plus beaux vers que lorsqu'il était en extase. Théophraste, Héraclide de Pont son dis-

ciple, Strabon, Plutarque, Longin, tiennent le même langage.

Il ne nous serait pas difficile de démontrer qu'en effet les anciens poëtes de la Grèce étaient tous *Improvisateurs* : les vers d'Homère, les vers qu'ont admiré et qu'admireront tous les âges, Homère les enfantait sur-le-champ, sans peine, sans efforts, comme une source répand ses ondes. On retrouve encore en Italie une légère idée de ce talent extraordinaire ; dès la renaissance des lettres, on y a vu des personnes de tout sexe qui composaient sur-le-champ des poëmes, même de très-longue haleine. Nous aurons occasion d'en développer les raisons ; mais il n'y avait point encore d'exemple que le Nord eût produit un phénomène de cette nature. Cependant, Anne-Louise Karsch justifie beaucoup plus qu'aucun des improvisateurs modernes tout ce que les anciens, et principalement Platon, ont dit de l'enthousiasme ou la fureur poétique. La nature n'agit en elle que par inspiration. Les seules pièces où elle réussit sont celles qu'elle produit dans la chaleur de l'imagination ; la contrainte et l'éloignement de la muse se font presque toujours remarquer dans les morceaux qu'elle compose à dessein et avec réflexion. Quand un objet l'affecte vive-

ment, soit au milieu de la société, soit dans la solitude, son esprit s'échauffe tout à coup; elle n'est plus maîtresse d'elle-même ; tous les ressorts de son ame sont mis en mouvement; elle ne peut résister au penchant qui la porte à faire des vers. Semblable à une pendule qui, dès que ses ressorts sont montés, suit sa marche sans autre secours, Louise Karsch, dès que l'enthousiasme pénètre et remue son ame, chante sans savoir comment les pensées lui viennent; elle n'a, comme elle le dit elle-même, qu'à prendre le ton et saisir le mètre; à l'instant tout le poëme coule sans peine, sans effort; et les pensées, ainsi que les expressions les plus heureuses, naissent sous sa plume comme si elle écrivait sous la dictée de la muse.

Ce qui prouve incontestablement que cette femme ne tient son talent que de la nature seule, ce sont les détails de sa vie. On n'y rencontre aucune circonstance qui conduise à penser que dans ses compositions l'étude des règles ait pu suppléer le génie : elle est née dans l'état le plus bas; son éducation, les occupations de son enfance et de sa première jeunesse ont été conformes à la bassesse de sa naissance. Parvenue à un âge plus mûr, elle a éprouvé des malheurs et des obstacles, qui nécessairement auraient accablé son esprit si la na-

ture n'eût été plus forte que tous les obstacles et tous les malheurs.

Anne-Louise Karsch nâquit en 1722 sur les frontières de la basse Silésie, dans un hameau situé entre Zullichau, Schwiebus et Crossen. Parmi sept pauvres habitans de ce hameau, son père, brasseur et cabaretier, était le plus considérable : à l'âge de sept ans, peu de tems avant la mort de son père, son grand-oncle l'emmena en Pologne, et lui apprit à lire et à écrire. Il y a dans le recueil de ses poésies choisies une très-belle ode, qu'elle composa en reconnaissance des soins que cet oncle prit de son enfance. Ses malheurs commencèrent à sa dixième année, et s'accrurent de jour en jour jusqu'à près de son huitième lustre. Son oncle mourut ; elle revint chez sa mère ; d'abord on lui confia le soin des enfans de son frère, et bientôt après celui de trois vaches qui composaient tout le troupeau de ses parens. Ce fut vers ce tems-là que parurent les premiers signes de son talent pour la poésie ; car dès-lors elle trouva un plaisir extraordinaire à chanter : elle savait par cœur plusieurs cantiques spirituels, et elle en composa un elle-même sur *le matin*.

Dans sa vie pastorale, il s'offrit encore une circonstance qui concourut au développement de son

génie. Elle fit connaissance avec un jeune pâtre, qui lui apporta quelques livres; ces livres étaient les romans de Robinson, de Banise (1) et des Mille et une Nuits. Notre jeune bergère lisait ou plutôt dévorait ces ouvrages, et cette lecture lui rendait son état pastoral très-agréable.

Mais ce bonheur ne dura qu'un instant; bientôt après elle fut forcée d'abandonner son petit troupeau et de devenir pour la seconde fois gouvernante d'enfans. Parvenue à l'âge de dix-sept ans, elle vit, si on peut s'exprimer ainsi, s'ouvrir pour elle un nouvel ordre de peines. Sa mère lui fit épouser un ouvrier en laine; obligée de préparer la matière qu'employait son mari, et chargée en même tems de tous les détails du ménage, elle n'eut, pour écrire les chansons qu'elle composait pendant ses travaux, que quelques heures des dimanches.

Après neuf ans de mariage, elle recouvra la liberté; mais elle n'en jouit pas. Presque d'abord après la mort de son mari, sa mère la contraignit d'en épouser un autre; et dans ce nouvel engagement elle supporta tout ce que le mariage le plus malheureux et l'indigence la plus extrême ont d'accablant et d'affreux. Mais alors même la na-

---

(1) Roman allemand, par Gaspard Ziegler; le style en est très-ampoulé.

ture montra ses forces dans la personne de notre femme-poëte. Quelques vers du fameux prédicateur Schœnemann lui étant tombés entre les mains (1), ces vers, quoiqu'ils portassent la plupart les marques d'une imagination blessée plutôt que l'empreinte du véritable enthousiasme, ne laissèrent pas d'enflammer extraordinairement le génie de notre poëte, et de lui faire desirer plus fortement que jamais de se livrer à son instinct; mais le tems et l'occasion lui manquaient toujours.

Cependant elle composa quelques ouvrages, qu'elle communiqua à plusieurs de ses amis à Fraustadt, où elle demeurait alors; mais ce n'étaient encore là que des étincelles du feu sacré que les Muses avaient allumé dans son sein. Dès l'année 1755, elle était venue, avec son mari et quatre enfans, s'établir à Gros-Glogau. Elle s'introduisit dans une boutique de librairie, où elle lut avec beaucoup d'avidité, mais sans ordre et sans dessein, plusieurs ouvrages en vers et en prose. Toutes ses poésies montrent avec quel succès elle a su profiter d'une lecture rapide. On lui croirait

---

(1) Après une fièvre chaude très-violente, cet homme, que tout Berlin a connu, eut de tems à autre des accès de folie, pendant lesquels il ne parlait qu'en vers.

de l'érudition, si l'on ne savait qu'elle n'a lu qu'un très-petit nombre de livres, et même d'une manière fort légère.

Les victoires du roi de Prusse brisèrent enfin tous les obstacles qui jusqu'alors avaient empêché son génie de s'élancer; le chant de Victoire qu'elle composa d'abord après la bataille de Lowositz est rempli de grandes beautés; et dans les odes qu'elle fit depuis, sur les triomphes de Frédéric, son talent se montra dans toute sa force.

Cependant notre poëte demeurait toujours en proie à toute les horreurs de la misère, lorsqu'enfin un hasard favorable vint l'arracher à cette cruelle situation. Le baron de Cottwitz, gentilhomme silésien, qui depuis plusieurs années s'est fait connaître par des qualités qui le font aimer et estimer, eut occasion de la voir à Glogau. Ses talens l'étonnèrent et son malheur le toucha; il l'emmena à Berlin. Arrivée dans cette capitale, elle fit l'admiration de la ville et de la cour. C'est depuis cette heureuse époque qu'elle a composé la plupart de ses poésies. Nous allons traduire une ode qui suffira pour donner une idée de cette femme extraordinaire.

L'Orage, pendant la nuit du 31 *août* 1761.

« Il vient ; l'ouragan l'annonce par ses mugissemens : voilé des ténèbres de la nuit, et porté sur trois mille chars de feu, il descend sur la terre.

» Le voilà, le maître de l'univers ! L'entendez-vous ? Son tonnerre roule avec pesanteur ; les éclairs qui s'échappent de son sombre vêtement portent la terreur dans nos ames.

» Quel fracas ! Vient-il accompagné de ces guerriers, ainsi que dans cette affreuse bataille où l'armée infernale s'enfuit devant son formidable vainqueur. Des torrens de balles se précipitent sur la terre ; l'éternel frappe le cep de la vigne ; il frappe le fruit de l'arbre, et l'arbre chancelant cherche ses membres, ses branches mutilées.

Le bruit que fait la grêle en tombant réveille le libertin de son ivresse ; il se lève, il s'écrie en balbutiant : O Dieu ! l'usurier tremble sur son or.

» L'athée est confondu par ces orateurs terribles ; Dieu dit dans le tonnerre ce qu'il est, et dans sa course bruyante il passe sans se venger des impies.

» Prends garde, ô Berlin ! sa colère a déjà lancé

des éclairs et embrâsé un village; elle a fait pleuvoir le feu du haut du ciel.

» Les habitans consternés s'enfuient tout nus de leurs chaumières; leurs vêtemens, leur subsistance sont devenus la proie des flammes; et toi, Dieu te trouve encore digne de sa clémence.

» Cependant sous les toits tissus de chaume il habite moins de méchanceté que sous les lambris dorés! O palais! dites aux coupables : Dieu s'est montré ici dans la tempête.

» Nos murailles en ont tremblé : nos gonds d'airain en ont gémi; ô Sprée épouvantée, et vous collines, dites sur qui la main de l'éternel a versé la flamme.

» Pins superbes, déchirés par l'orage, et vous, chênes élevés, annoncez à la cité royale qu'il commande à l'éclair, et que l'éclair obéit.

» Dieu a retiré sa main armée de carreaux : l'orage s'est tu devant lui : d'un seul regard il dissipe la guerre comme la tempête. »

DISCOURS

SUR

LE DITHYRAMBE.

Le dithyrambe (1) était un hymne que les Grecs chantaient en l'honneur de Bacchus. Le culte de ce dieu, s'il faut en croire Strabon, fut transporté par les Phrygiens dans l'île de Naxos, d'où il se répandit dans le reste de l'Archipel, jusqu'à ce qu'enfin il parvint à la ville de Thèbes. Bacchus n'eut point d'adorateurs plus zélés ni plus enthousiastes que les Thébains : aussi le dithyrambe fut-il le genre de poésie auquel ils se livrèrent le plus. Leurs voisins ne tardèrent pas à les imiter, et bientôt toute la Grèce se vit remplie de poëtes dithyrambiques. Les Latins, peuple moins pas-

(1) Nous croyons qu'il faut chercher l'origine du dithyrambe dans les chansons et dans les danses dont fut accompagné le triomphe d'Osiris, lorsqu'il eut subjugué l'Orient.

sionné, moins voluptueux, en un mot, infiniment plus moral que les Grecs, firent peu de cas de cette espèce de poésie, quoique cependant les vers *galliambiques*, c'est-à-dire les vers que chantaient les prêtres de Cybèle lorsqu'ils entraient en fureur, se rapprochassent beaucoup du dithyrambe. Il n'en a pas été de même chez les Italiens; cette nation, pleine de feu et de gaîté, a cultivé la poésie dithyrambique avec autant d'ardeur et presqu'autant de succès que les Grecs. Udeno Nisieli s'est vanté d'avoir introduit le premier dans sa langue la poésie dithyrambique; mais long-tems avant cet auteur, Marini et Chiabrera avaient composé des dithyrambes. On trouve même un exemple de ce genre de poésie dans le *chœur des Bacchantes* (1), par lequel Ange Politien a terminé sa fable d'Orphée.

---

(1) En faveur des amateurs de la littérature italienne, nous citerons ce morceau, qui est un chef-d'œuvre de naturel et de gaîté :

Ognun segua Bacco te
Bacco, Bacco, evoe!
Chi vuol bever, chi vuol bevere,
Venga a bever, venga quà,
Voi imbottate come bevere
Gli è del vino ancor per te.

Remontons actuellement à l'origine du dithy-rambe, et parcourons toutes les variations de ce genre de poésie.

Le dithyrambe n'était d'abord qu'un hymne chanté en l'honneur de Bacchus, au milieu du tumulte, des transports, des clameurs, et de toutes les extravagances qui sont la suite de

---

Lascia a bever prima a me,
Ognun segua, Bacco te,
Io ho voto già il mio corno;
Dami un po il bottacio, in qua
Questo monte gira intorno
E'l cervello a spasso và.
Ognun corra in qua e in là
Come vede fare a me,
Ognun segua Bacco te.
Io mi moro già di sonno,
Son io ebrio, o si, o no?
Star piè ritti e' piè non ponno
Voi siete ebri, ch' io lo so.
Ognun faccia com' io fo,
Ognun succi, come me,
Ognun segua Bacco te
Ognun gridi, Bacco, Bacco,
E pur cacci del vin giù
Poi con suoni farem fiacco
Bevi tu, e tu e tu.
Io non posso ballar più,
Ognun gridi evoè,
Ognun segua Bacco te,
Bacco, Bacco evoè.

l'ivresse. Ce genre de poésie ne connaissait point encore de règles ; mais peu à peu il se perfectionna, et ceux qui le cultivèrent y ajoutèrent de nouvelles beautés, sans en dénaturer le caractère. Si nous nous en rapportons aux scholiastes de Pindare, la poésie dithyrambique, au tems d'Archiloque, était déjà parvenue à un degré sensible de perfection. Ce poëte l'avait purgée de l'indécence et de toutes les folies dont elle était accompagnée à sa naissance. Arion de Methymne, qui vivait vers la trente-huitième olympiade, et Stesicore, essayèrent de donner au dithyrambe la forme de l'ode ; ils le coupèrent en strophes, en anti-strophes et en épodes; mais ce changement fut rejeté par le plus grand nombre des poëtes, qui le regardèrent comme contraire à la nature du dithyrambe. En effet, c'est soumettre ce genre de poésie à des lois qui l'empêchaient de remplir le véritable objet de son imitation; c'était le priver de la variété, de l'espèce de désordre, en un mot de toutes les libertés dont il avait besoin pour exprimer les mouvemens d'une danse vive, animée, pétulante, pour laquelle il était fait et dont il était inséparable.

Le dithyrambe reprit donc son ancienne forme; mais quoiqu'il fût devenu plus libre, quant à la partie du vers et du rhythme, il n'eut toutefois

que le degré de hardiesse et de désordre qui convenait à son caractère. Il est vrai que bientôt après, les poëtes dithyrambiques ne se proposant plus d'imiter que les fureurs de l'ivresse, brisèrent toutes les règles, portèrent l'audace jusqu'à l'excès, et firent passer dans leurs compositions toute l'indécence et la folie dont étaient accompagnées les fêtes de Bacchus. Ce fut au tems de Teleste que commença cette corruption : Pratinas, Philoxène, Cinesias, Timothée, Cléomène et Ion, suivirent l'exemple de ce poëte. Toute la Grèce vit avec autant de surprise que d'indignation les formes, les tournures et les expressions les plus audacieuses, les plus obscures, les plus extraordinaires s'introduire dans la poésie. Insensibles aux traits dont les percèrent Aristophane et Platon, les poëtes dithyrambiques n'en devinrent que plus hardis. La licence fut portée au point que pour désigner un homme qui n'avait pas le sens commun, on disait qu'il avait moins de jugement et de raison qu'un faiseur de dithyrambes. De là encore l'origine de ce proverbe : *cela s'entend moins qu'un dithyrambe.* Nos lecteurs peuvent consulter sur ce point Aristote, Denis d'Halicarnasse, Athenée, Suidas, etc.

C'est pour n'avoir pas observé les différens états par où a passé la poésie dithyrambique, que

quelques écrivains ont pensé que ce genre comportait toutes les extravagances dont peut s'aviser une imagination déréglée et frénétique.

Le dithyrambe, dont au commencement l'objet se bornait à célébrer la naissance de Bacchus, embrassa peu de tems après toutes les actions de ce dieu; cette liberté même ne suffit pas au caractère inquiet et hardi des poëtes; ils appliquèrent ce genre de poésie, non-seulement à toutes les divinités, mais encore aux hommes.

Les Italiens ont imité en cela les anciens : ils ont même cru que les choses de notre religion, toute grave, toute sévère, toute sainte qu'elle est, pouvaient être traitées dithyrambiquement. On trouve dans les *Baccanali* de M. Barufaldi, un dithyrambe sur saint Philippe de Neri, buvant au flacon de saint Felix. Passons au caractère propre de la poésie dithyrambique.

Tzetzes a très-bien observé que les poëtes dithyrambiques ne différaient des poëtes lyriques qu'en ce que les premiers étaient plus hardis et plus élevés dans les choses et dans la diction. Cette observation indique parfaitement le vrai caractère du dithyrambe. Ce genre de poésie demande encore plus de sublimité dans l'invention que l'ode; il faut que le poëte présente toujours des choses neuves, inattendues, grandes et merveilleuses,

comme s'il était dans un commerce intime avec les dieux, et qu'ils lui inspirassent sur-le-champ tout ce qu'il annonce. Des mouvemens rapides et variés, des images fréquentes et vives, des idées fortes et frappantes, une diction animée, impétueuse, bruyante, excessivement métaphorique, pleine de mots imaginés, composés et tellement réunis, qu'ils offrent presqu'à la fois une foule de tableaux : voilà les qualités essentielles et caractéristiques du dithyrambe. Il est aisé de sentir que notre versification timide, monotone, qui, si nous en séparons la mesure et la rime, n'a presque point de formes qui l'élèvent au-dessus de la prose, ne nous a pas permis de mettre en action un genre de poésie dont toutes les parties doivent porter le caractère de l'enthousiasme (1). Ainsi, comme le commun de nos lecteurs pourrait n'en avoir qu'une idée imparfaite, ou purément relative à la manière dont notre nation le traite, nous avons cru devoir en tracer en peu de mots l'histoire; c'était le seul moyen d'en représenter fidèlement l'objet et la nature.

---

(1) Le prix des jeux lyriques était un taureau; celui des jeux dithyrambiques était un trépied : ce qui prouve que les anciens regardaient l'enthousiasme comme plus propre du dithyrambe que de l'ode.

DISCOURS

SUR

L'ELOQUENCE ROMAINE,

D'après M. l'abbé Cérutti.

C'EST surtout dans les gouvernemens où non-seulement l'intérêt particulier se confond avec le bien général, mais où la réunion de ces deux grands objets est en même tems le produit et le soutien d'une sage et constante égalité, que règne l'amour de la patrie. Il n'est rien de sublime que ne puisse inspirer ce sentiment vaste et généreux, lorsque, maître de ses pensées et de ses passions, égal à tout le reste des citoyens, tranquille à l'ombre du gouvernement, l'orateur n'est commandé, si l'on peut s'exprimer ainsi, que par son zèle pour le bien de l'état.

Or, tels étaient les droits dont jouissaient en naissant les citoyens romains. Sujets et souverains tout à la fois, ils obéissaient aux magistrats et les jugeaient, ou plutôt ils étaient juges nés des magistrats et n'obéissaient qu'à la loi. Il y avait à la vérité parmi eux des places d'honneur, de préemi-

nence et même d'autorité ; mais ces places n'étaient inaccessibles à personne, et personne n'allait s'y asseoir si tous ses concitoyens ne l'y conduisaient, pour ainsi dire, par la main. Quoique le sénateur fût distingué d'avec le chevalier, le soldat d'avec l'artisan, et le patricien d'avec le plébéien, ces différens titres aboutissaient au premier et au plus auguste de tous, à celui de citoyen ; et les grands et le peuple étaient également persuadés que le bonheur public dépendait uniquement de l'équilibre de leurs forces.

Tout tendait à faire naître et à fortifier ces grandes maximes dans l'ame de l'orateur. L'éducation n'avait d'autre objet que de donner de vrais citoyens à l'état. C'était là l'unique modèle sur lequel elle formait le guerrier, le politique, le philosophe et l'orateur. Sans l'amour de la patrie, les talens et les vertus n'étaient rien, et le titre de grand homme n'était accordé qu'à celui qui avait fait ou souffert de grandes choses pour la patrie. Ce nom de patrie plus doux, plus saint, plus souvent prononcé que celui de père, de fils et d'époux, présidait aux combats, aux affaires, aux jeux ; il enchantait la multitude dans les places publiques ; il faisait en particulier les délices et le bonheur de chaque famille ; c'était le premier mot que bégayait l'enfant qui venait de naître,

et le dernier qui errait sur les lèvres du vieillard expirant.

Au ressort qui imprimait à l'ame d'un orateur romain l'amour de la patrie, se joignait encore celui que communique l'amour de la gloire. Tout ce qui peut flatter l'ambition la plus démesurée, Rome l'offrait à ses orateurs. L'admiration, l'amour et la reconnaissance d'un peuple souverain, indépendant, éclairé; la confiance publique; le despotisme exercé au sein d'une ville libre; les dignités les plus sublimes; les monumens les plus augustes; les rênes même du gouvernement confiées aux mains de l'orateur; voilà quel fut presque toujours le prix de l'éloquence. On vit plus d'une fois le simple citoyen passer de la tribune aux harangues au premier rang de l'univers; et Cicéron fut le seul Romain qui réunit au titre superbe de chef de la république le titre encore plus illustre et plus glorieux de père de la patrie.

Si l'on envisage les objets que l'orateur avait à discuter, en est-il de plus importans, de plus sublimes? Devenu l'interprète souverain de la patrie et le juge de ses vrais intérêts, il devait en exposer les plaintes, les besoins et les vœux; il traitait la cause même de l'état; ses droits s'étendaient à toutes les parties du gouvernement; le dépôt sacré des lois, les traités, les alliances, la guerre, la

paix, tout était de son domaine : en un mot, il tenait dans ses mains la balance où se pesait la destinée de l'empire du monde.

Enfin quel était le théâtre d'un orateur romain, et à quels hommes adressait-il ses discours? A un sénat qui parut aux yeux de Cynéas une assemblée de rois ; à un peuple qui maîtrisait la plus grande partie de l'univers, et dont la seule présence transformait en héros de vils gladiateurs.

Observons ici que c'est uniquement au milieu d'un grand peuple assemblé que l'orateur peut déployer toutes ses forces, et communiquer les sentimens qu'il se propose d'inspirer et qu'il éprouve lui-même. Les passions fortes et générales sont seules favorables à l'éloquence, et ces passions n'existent que dans la multitude, laquelle, affranchie des liens et des préjugés d'une éducation artificielle, est d'autant plus souple et plus flexible qu'elle est plus simple et plus volage.

L'art de persuader un prince, un ministre, ne demande presque que de l'adresse et de la subtilité; il faut alors s'attacher à convaincre l'esprit bien plus qu'à remuer le cœur : mais l'éloquence nécessaire pour persuader la multitude n'est

autre chose que l'éloquence de la nature et des passions.

Lorsque Cicéron harangue en faveur de l'innocent, lorsqu'il tonne contre les scélérats en présence de tout le sénat et entouré de tout le peuple, sa marche est noble, hardie, vigoureuse, son triomphe est assuré; mais s'il défend en particulier Dejotarus, s'il s'adresse uniquement à César, Cicéron perd sa hardiesse et ses forces; il tremble, il s'égare, il fait pitié. Quelle différence de style, de conduite et de maximes entre les discours que déclama cet orateur en faveur de Ligarius et de Marcellus, et les harangues qu'il prononça contre Verrès, Catilina, et Marc-Antoine! Là il ne cherche qu'à flatter lâchement l'oppresseur de la république; ici, soutenu par l'espérance certaine d'emporter les suffrages et les applaudissemens du peuple, il ne respire que l'amour de la liberté.

Tel fut l'aliment et le soutien de l'éloquence parmi les Romains, tant que la république subsista. Lorsque l'autorité souveraine passa dans les mains d'un seul homme, l'éloquence et la liberté périrent à la fois; on vit s'élever des poëtes, des philosophes et des gens de lettres de toute espèce; mais personne ne se montra digne du titre d'orateur.

RÉFLEXIONS.

Partout où l'on aura de grands intérêts à discuter, où le cœur sera remué par des passions fortes, où la considération et les honneurs seront le prix de la hardiesse de l'esprit et de l'élévation de l'ame, il y aura des hommes éloquens. Mais ces circonstances et ces conditions réunies suffisent-elles pour former ce que nous entendons par éloquence? Non : le discours que l'habitant des bords du Danube prononça contre les Romains en présence des Romains mêmes, celui qu'un Scythe féroce ne craignit point d'adresser à Alexandre, sont des morceaux très-éloquens : cependant l'éloquence régna-t-elle jamais dans ces climats barbares ?

Si, pour remplir toute l'idée que nous attachons à ce mot, il s'agissoit uniquement d'émouvoir, l'éloquence eût été aussi parfaite au tems des Gracques, qui, par la force de leurs discours, renversèrent les fondemens de la servitude et transformèrent des esclaves timides en citoyens libres et généreux, qu'au tems de Cicéron, dont les harangues ne produisirent assurément rien de plus merveilleux.

L'éloquence exige une profonde connaissance des mœurs, des passions et de tous les ressorts

qui meuvent le cœur humain; elle embrasse le style, la diction et toutes les ressources de l'élocution; elle suppose la plus grande perfection dans la langue, et elle s'étend même à la prononciation et au geste. Ce n'est point l'éloquence en général que Platon refusa de regarder comme un art, mais bien celle des rhéteurs et des sophistes de son tems, qui en faisaient l'abus le plus funeste aux progrès de la raison et de la vérité : d'ailleurs, ce philosophe voulait qu'au lieu de remuer le cœur, on ne travaillât qu'à le calmer. Ces hommes, disait-il, qui se vantent de régner sur tous les mouvemens de notre ame, ne s'aperçoivent pas qu'ils en sont les esclaves, et que, pour produire l'effet qu'ils se proposent, ils sont obligés de se revêtir de la crainte, de la fureur, de toutes les passions, enfin, et de tous les préjugés de la multitude. C'est dans ce sens que Diogène disait de Démosthène, qu'il était le maître des orateurs athéniens, mais que le peuple athénien était le maître de Démosthène. C'est encore à ce sujet qu'à l'aspect d'un tableau où Hercule était représenté avec des chaînes qui lui sortaient de la bouche et venaient aboutir aux oreilles d'un peuple innombrable; quelqu'un ayant demandé qui avait attaché tant d'oreilles à la bouche de ce héros, un philosophe lui répondit : *Demandez plutôt qui a attaché ce malheu-*

reux à tant d'oreilles. Mais revenons à Platon : il n'y a qu'à lire ses dialogues pour sentir de combien de réflexions et d'études est accompagné le talent dont l'avait doué la nature. Consultez Cicéron, et vous connaîtrez encore mieux si le talent, si le ressort et la sensibilité suffisent pour former un orateur.

Je remarquerai, avant de finir cet article, que c'est l'élocution qui doit être regardée comme l'ame de l'éloquence, qu'elle seule embaume les ouvrages et leur assure l'éternité, et que, chez les Grecs et les Latins, elle dut surtout sa perfection au mécanisme de leur langue, dont tous les mouvemens étaient connus, calculés, et en même tems très-souples et très-libres. La nôtre n'a point, il est vrai, les mêmes avantages; cependant, quoique sa prosodie soit incertaine et presqu'arbitraire, quoique sa marche soit gênée et presqu'uniforme, nous ne laissons pas de trouver dans les ouvrages de nos bons écrivains une infinité d'exemples où, comme dans les écrits des Grecs et des Latins, brillent toutes les parties de l'élocution, c'est-à-dire, où à la beauté, et souvent même au sublime de l'expression, se joignent les qualités harmonieuses et pittoresques du style : ainsi, lorsque le grand Bossuet, au lieu de dire que les hommes devenaient de jour en jour plus

méchans, dit qu'ils *allaient s'enfonçant dans l'iniquité*, non-seulement il anime et ennoblit sa pensée en nous présentant l'iniquité sous l'image d'un gouffre immense et profond; mais il peint en même tems une masse énorme, descendant avec lenteur et par degré dans l'abîme. Si ceux de nos auteurs qui ont traité de la langue s'étaient un peu plus attaché à l'envisager sous ce point de vue, nous leur devrions non-seulement la conservation d'une infinité de formes excellentes, qui sont vieillies et que rien ne supplée, mais encore un sentiment plus sûr et plus exquis sur l'harmonie du discours. Nous l'avons déjà dit : il en est des langues comme des mœurs ; lorsqu'elles sont parvenues à leur perfection, il faut nécessairement les fixer, celles-ci par des lois, celles-là par des observations qui, en attachant l'attention à certains procédés, éclairent l'esprit sur les causes de l'impression qu'ils font sur l'oreille.

DE L'ÉTABLISSEMENT

DE

L'ACADÉMIE DES ARCADES.

L'ACADÉMIE des Arcades fut fondée à Rome en 1690, sous la forme de république démocratique; ses membres prennent des noms de bergers et de divers cantons de la Grèce, dont on suppose qu'on leur donne le terrain à cultiver; cette société, aujourd'hui subdivisée en presqu'autant de colonies qu'il y a de villes en Italie, fut long-tems errante; elle tint d'abord ses séances sur le mont Janicule; peu de tems après, elle se transporta sur le mont Exquilin, dans le bois du duc de Paganica; obligés de chercher un lieu plus commode et plus vaste, pour satisfaire à l'empressement du public qui venait en foule les entendre, nos académiciens se rendirent, en 1691, dans les jardins du palais qu'avait occupé la célèbre Christine; deux ans après, ils obtinrent de Ranuce II, duc de Parme, la permission de transporter leurs séances dans les jardins Farnese. Jusqu'alors les arcades, conser-

vant toute la simplicité des mœurs pastorales, n'avaient eu pour s'asseoir que l'herbe ou la pierre; le duc de Parme leur fit bâtir une espèce de théâtre champêtre où, pendant près de six années, ils continuèrent tranquillement leurs exercices; mais, en 1699, ils se virent encore dans la nécessité de chercher un autre asyle; le duc Salviati leur offrit son jardin; ils s'y rendirent, et croyaient avoir enfin trouvé une retraite assurée, lorsque la mort du duc renversa leurs espérances et les replongea dans de nouvelles inquiétudes. Le prince Justiniani les accueillit; enfin, en 1707, François-Marie Ruspoli, prince de Cerveteri, les fixa sur le mont Aventin, ou il fit construire, pour leurs assemblées générales, un très-bel édifice en forme d'amphithéâtre.

Lassés d'errer de jardin en jardin et de colline en colline, et surtout indignés du peu d'accueil qu'on faisait aux Muses, quelques arcades s'étaient retirés. Mais ce ne fut point là le plus grand malheur de cette académie. Un de ses principaux membres, le célèbre Gravina, ayant été consulté sur le sens d'une des lois de la société, loi qu'il avait dictée lui-même, et la plus grande partie du corps ayant rejeté sa réponse, Gravina, pour demeurer uni à la loi, se sépara de ceux qu'il prétendait l'avoir transgressée; quelques - uns des

arcades, dont il formait l'esprit et le goût, le suivirent, et, quoiqu'en très-petit nombre, ils prétendirent représenter le corps entier de l'académie. Cet attentat parut énorme; Rome, depuis les anti-papes, n'avait peut-être point éprouvé de schisme plus orageux; le lieutenant de l'auditeur de la chambre apostolique fut chargé de juger cette grande affaire; il était prêt à prononcer, lorsque, cédant aux instances du cardinal Corsini, le petit nombre renonça à ses prétentions, abandonna le nom qu'il avait pris d'*Arcadie nouvelle*, et promit de ne s'assembler désormais que sous celui d'*Académie Quirine*.

Du reste, cette société, dont l'objet était de purger la littérature italienne des absurdités et des extravagances qui depuis un siècle la défiguraient, n'a guère servi qu'à perpétuer le goût des frivolités. Un philosophe grec comparait les Athéniens de son tems à ces instrumens de musique auxquels, si on leur ôte la *languette* (1), il ne reste plus rien : il y a peu de membres de l'*Arcadie* à qui cette comparaison ne puisse s'appliquer.

---

(1) C'est ce que nous appelons plus communément *anche*, et ce que les Grecs et les Latins, ainsi que nous, exprimaient par le diminutif du mot langue, γλωσσώριον, *lingula*.

DISSERTATION (1)

SUR

LES ACCENS DE LA LANGUE GRECQUE.

Il n'est pas permis de douter que les premières langues n'aient été musicales : avant d'avoir acquis l'habitude de lier des idées à des signes purement arbitraires, les hommes ne purent exprimer leurs affections et leurs besoins qu'au moyen des gestes et d'une intonation marquée par des intervalles considérables, tant dans la qualité des sons que dans la durée des tems. Ce caractère d'expression dut s'affaiblir et s'affaiblit en effet, lorsqu'au langage d'action succéda le langage des sons articulés. Plus les signes d'institution se multiplièrent, moins il fut nécessaire d'employer ces inflexions de voix violentes, sans lesquelles il n'eût pas été

(1) Lue à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, dans l'assemblée publique de la Saint-Martin, 1762.

possible que des hommes, dont l'esprit n'était encore exercé que par un très-petit nombre d'idées, fussent jamais parvenus à se faire entendre.

Les Grecs furent le seul peuple qui, en étendant ses connaissances par la culture de la philosophie et des arts, non-seulement conserva les caractères de la première manière dont s'exprimèrent les hommes, mais qui les fit servir à embellir et à perfectionner son langage. La danse, le chant et le geste y furent incorporés : par les mouvemens fixes et déterminés que les Grecs donnèrent aux syllabes, ils firent en quelque sorte danser les mots. Il y a plus, c'est à l'imitation des mots exprimés par les mouvemens du corps, dit Platon, que l'art de la danse a dû son origine; témoignage qui suffirait seul, ce me semble, pour faire sentir combien il est ridicule de vouloir juger des mœurs et des usages de l'antiquité par les nôtres. Ces mots devinrent chantans, au moyen des différentes intonations qui leur furent affectées, et les figures du discours reçurent la même dénomination que les attitudes du corps. J'observerai à ce sujet que les termes dont les Grecs se sont servis pour expliquer l'artifice de leur elocution, emportent tous l'idée de mouvement et d'action. « La période, dit Démétrius de Pha-

lère (1), est ainsi appelée parce qu'en effet, semblable à certaines routes, elle décrit une ligne circulaire. » Les anciens rhéteurs comparent la phrase périodique, tantôt à la course d'un athlète, et tantôt aux mouvemens tortueux d'un fleuve qui serpente; les uns la présentent sous l'image de ces animaux féroces qui se replient sur eux-mêmes pour s'élancer avec plus de force; les autres, sous celle d'un arc, d'où la flèche part avec d'autant plus de rapidité qu'on s'est plus efforcé de le tendre. En un mot, on donna des membres, des pieds, de la couleur, des passions, des mœurs et des gestes au discours. La plupart de ces termes ont passé dans notre langue, il est vrai, mais y conservent-ils la même valeur? et si la rhétorique ancienne ne nous les avait fournis, aurions-nous rien trouvé dans la nôtre qui nous eût conduits à les imaginer?

Non contens d'animer et de passionner leur langage, les Grecs, et particulièrement les Athéniens, s'appliquèrent surtout à le rendre mélodieux. Nous jouirions aujourd'hui d'une infinité de connaissances utiles, si, pour donner plus de douceur et de résonnance aux mots qu'il avait

(1) Démétrius de Phalère, dans son Traité de l'élocution, part. XI.

empruntés de ses voisins, ce peuple, trop sensible à l'harmonie, ne les avait altérés au point d'en rendre l'origine et la première signification absolument impénétrables.

Socrate, dans le Cratyle de Platon, se plaint amèrement de cet excès de délicatesse. « Les poëtes, dit-il (1), pour accommoder de certains mots au théâtre, les ont tellement confondus et bouleversés, qu'ils ont fait disparaître jusqu'à la trace du sens que leurs premiers auteurs y avaient attaché. »

La philosophie eut beau se perfectionner et s'étendre; pour s'emparer de l'ame des Athéniens, il fallait nécessairement enchanter leurs oreilles : nous voyons Hérodote s'excuser toutes les fois qu'il a un mot barbare à prononcer : Périclès et Timothée furent plus d'une fois interrompus au milieu de leurs harangues par le murmure de l'assemblée, pour avoir porté quelque atteinte à la loi des accens. Ce peuple se serait moins offensé d'un affront que d'une prononciation tant soit peu vicieuse.

Suidas rapporte que sous les successeurs d'Alexandre, les Athéniens se trouvant dans un ex-

(1) Voy. le Cratyle de Platon, pag. 284, éd. de Francfort.

trême besoin d'argent, un étranger s'offrit à leur prêter une somme considérable; mais qu'ayant omis une seule lettre dans un des mots dont il se servit pour énoncer sa proposition (1), il ne fit qu'exciter la risée et même l'indignation de l'assemblée, et que ses offres ne furent acceptées que lorsqu'il se fut énoncé plus correctement.

Mon but n'est ni d'approfondir, ni même d'exposer ici tous les moyens qui concourent à produire l'euphonie de la langue grecque; je me propose uniquement d'examiner la nature, le caractère, l'objet et l'effet de ses accens.

Il n'est point de langue qui n'ait ses accens, plus ou moins ressentis; il serait aussi impossible de parler sur un ton de voix continûment le même, que de n'attacher à toutes ses expressions que le même sentiment ou la même idée. Mais dans les langues modernes, et particulièrement dans la nôtre, ces changemens de voix ne diffèrent que par des nuances à peine sensibles; d'ailleurs, ils ne sont affectés à aucune syllabe en particulier; rien enfin n'y prescrit, dans les mots qui la composent, l'abaissement ou l'élévation d'une syllabe plutôt que d'une autre. Il n'en était pas de même dans le langage des Grecs; ce

(1) Εγω υμων αργυριον δανειω, au lieu de δανεισω.

langage ne renfermait point de mots qui, par eux-mêmes et indépendamment de toute signification, n'eussent leurs accens ou leurs tons, ainsi que leurs tems propres. Mais quelle était la valeur précise de ces accens? étaient-ils aussi rigoureusement observés que les tems? leur énergie était-elle la même dans la prose et dans les vers, dans le discours ordinaire et dans la déclamation? enfin, que devenaient-ils dans la musique figurée et proprement dite?

Voilà les points que je me propose d'examiner. Cette matière, quoique souvent agitée, n'a pas laissé de m'offrir l'intérêt et tout le mérite de la nouveauté. Les grammairiens et les critiques qui jusqu'à présent ont traité de la prononciation et de la langue grecques, n'en ont guère fait connaître que la partie mécanique, et loin de nous éclairer sur celle qui, par son importance et sa singularité, semblait devoir fixer particulièrement leur attention, ils ne l'ont pas même envisagée dans son véritable point de vue.

Le mot *accent* est au nombre de ceux que nous avons empruntés des anciens, et qui sont bien éloignés de renfermer aujourd'hui toute l'énergie qu'ils avaient autrefois : nous le devons aux latins, qui le formèrent exactement sur le mot grec προσωδία. La prosodie, a dit Lascaris,

et long-tems avant lui Alexandre d'Aphrodisée, est le ton sur lequel nous chantons; Alexandre ajoute, et sur lequel nous discourons. Cette addition n'était point nécessaire; personne ne s'est jamais avisé de douter que la prosodie ne s'étendît à tous les genres d'élocution, depuis la prose la plus simple et la plus familière, jusqu'à la poésie la plus sublime. Il est même à remarquer que de tous les mots qui concernent le chant en général, celui de prosodie est le seul qui n'ait jamais été confondu par ceux des anciens auteurs qui en ont fait usage. Toutes les fois qu'il s'agit du chant musical et proprement dit, on voit les philosophes, les grammairiens et les musiciens mêmes se servir indistinctement des mots *μελος*, *μελωδια*, *αρμονια*, *ασμα*; mais par celui de prosodie, ils ont tous uniquement et constamment désigné le chant de la langue. Aristoxène, qui vivait au tems d'Alexandre le Grand, avant de parler du chant musical et proprement dit, a soin de le distinguer du chant qui, dans le discours ordinaire, résulte des accens ou de la prosodie des mots. Denys d'Halicarnasse, dans son excellent Traité sur l'arrangement des mots, regarde le chant que les accens portent dans le discours, comme la partie la plus essentielle de l'art de l'élocution.

Le propre des accens, je le répète, était de

déterminer la voix à s'abaisser ou à s'élever sur les élémens dont les mots étaient composés : ainsi, comme dans la langue grecque il n'y avait point de syllabe qui ne fût longue ou brève, il n'en était aussi aucune qui ne fût ou aiguë, c'est-à-dire élevée, ou grave, c'est-à-dire abaissée, ou qui ne tînt un milieu entre ces deux intervalles, ou enfin qui ne les parcourût tous deux à la fois. Il suffit, dans les langues modernes, que les inflexions par lesquelles nous animons le discours, soient propres aux idées, aux sentimens et aux passions que nous voulons exprimer. Dans la langue grecque, indépendamment de toute signification, chaque syllabe avait ses tons, ainsi que ses tems fixes et déterminés. Aristote, à l'occasion des élémens du langage, dit qu'ils diffèrent par la rudesse et par la douceur, par la longueur et par la brièveté, et enfin par les tons aigu, grave et moyen qui leur sont affectés.

Il importe d'établir solidement ces notions, c'est le seul moyen de bien assigner tout l'intervalle qui sépare le langage des Grecs d'avec les langues modernes, et d'empêcher que, trompés par un mot commun à tous les idiomes formés des débris de la langue latine, nous ne cherchions des analogies et des ressemblances qui n'existèrent jamais.

Cependant, si le propre des accens était d'élever et d'abaisser les syllabes d'une manière tellement sensible et déterminée qu'il en résultât un chant dans le discours, en quoi ce chant pouvait-il différer du chant musical et proprement dit? celui-ci, d'après la définition qu'en ont donné tous les musiciens eux-mêmes, est-il autre chose qu'une suite, un mélange de sons aigus et de sons graves?

Je réponds que dans les langues modernes, où les inflexions de la voix ont des vibrations si faibles et si momentanées, que l'oreille ne saurait en déterminer, ni même en discerner la juste valeur, cette définition peut paraître exacte; mais que chez les anciens, et particulièrement chez les Grecs, elle eût été très-imparfaite.

En effet, Denys d'Halicarnasse, après avoir dit que l'art des discours oratoires ne diffère de la musique proprement dite que par la quantité, et nullement par la qualité, ajoute que le chant du discours se mesure ordinairement par la distance d'une quinte; au lieu que le chant musical et le chant instrumental parcourent des intervalles beaucoup plus étendus et plus variés. Jusqu'ici, Denys d'Halicarnasse ne marque pas assez précisément les limites qui séparent le chant musical d'avec le chant prosodique; mais il en dit assez pour nous

mettre en droit de conclure que ce dernier était un vrai chant; car, autrement eût-il été possible à Denys d'Halicarnasse d'en apprécier les extrêmes et les intervalles? Du reste, Aristoxène assigne la différence qui se trouve entre le chant de la langue et le chant musical et proprement dit : « Le chant, pour devenir musical, dit cet auteur (1), ne doit pas être seulement composé de sons et d'intervalles, rien de plus ordinaire que ce procédé; il faut encore que ces intervalles et ces sons soient arrangés et disposés d'une manière peu commune, et conformément aux règles de l'art ». On me demandera sans doute quelle sera alors la différence que les musiciens grecs s'accordent à établir entre le son de voix continu, et la manière dont la voix se meut dans le chant?

Avant de répondre à cette difficulté, j'observerai qu'il s'agit ici d'un terme plus aisé à comprendre qu'à expliquer; le mot chant est sujet à tant de modifications, il s'applique à tant d'objets, qui tous diffèrent par des nuances très-délicates, quoique très-sensibles à l'oreille, qu'on chercherait inutilement une définition qui en embrassât toute l'étendue. Il n'est pas toujours nécessaire, pour former un chant, que les tons acquièrent une

---

(1) *Aristox. harmonicor. elementor.*, *lib.* I.

certaine durée : il suffit pour cela qu'ils soient continuellement variés par des intervalles marqués et sensibles. Or tel étoit le caractère du langage des Grecs ; et s'il n'est pas naturel de penser que dans le discours familier, ils appuyassent assez long-tems sur la syllabe pour en rendre le son exactement appréciable, il n'est pas permis de douter qu'il ne le devînt pour peu qu'ils s'y arrêtassent. Le mouvement de la voix, dans la prononciation ordinaire des Grecs, n'était donc regardé comme continu, que relativement aux intervalles plus marqués et plus soutenus qui caractérisaient leur musique. Je n'insisterai pas davantage sur cette partie, elle se développera d'elle-même dans la suite de ma dissertation.

J'ai dit que dans la langue grecque, il n'y avait point de mot qui, par lui-même, et indépendamment de toute signification, n'eût ses accens et ses tons, ainsi que ses tems propres ; j'ajoute qu'on pourrait même se faire une idée de l'effet qui résultait des accens, lorsqu'ils étaient répandus dans le corps de la langue, par celui qu'y produisaient les longues et les brèves, avant qu'on les arrangeât pour en former le langage propre de la poésie. Il ne faudrait pas cependant conclure de là qu'il en fût, à tous égards, de la règle des accens comme de celle des tems.

Quoiqu'il y ait dans la langue grecque, comme l'a très-bien remarqué Denys d'Halicarnasse, des longues plus longues, et des brèves plus brèves les unes que les autres, ces différences ne pouvaient produire des variétés aussi considérables que celles qui résultaient des tons, des demi-tons, et, s'il faut s'en rapporter au témoignage de presque toute l'antiquité, des quarts de tons, que l'accent pouvait parcourir dans l'intervalle qui lui était prescrit. D'ailleurs, toutes les oreilles mesurent le tems d'une même manière; mais tous les sons n'affectent pas de la même manière toutes les oreilles : le mouvement cadencé d'un instrument monotone, tel que le tambour, fera la même impression sur tous les peuples, quelque différence qu'il y ait dans leurs mœurs et dans leurs habitudes; mais il s'en faut beaucoup que les mêmes inflexions de voix, et les mêmes arrangemens de sons, produisent sur tous les hommes les mêmes effets. Ajoutons à cela qu'une même combinaison de pieds et de nombres est susceptible d'une infinité de différentes combinaisons de sons, et l'on se convaincra aisément qu'il n'était pas possible que la règle des accens pût devenir jamais aussi certaine, aussi précise que la règle des tems.

Ainsi, lorsque Denys d'Halycarnasse nous dit que la quinte était la mesure ordinaire du chant

du discours, il ne faut pas en conclure que les accens élevassent ou abaissassent continuellement la syllabe d'une quinte : cette marche eût produit une monotonie insupportable; elle eût donné au simple discours des intonations plus fortes et plus ressenties qu'au chant musical et proprement dit : il serait enfin arrivé qu'on eût été forcé de revêtir des mêmes tons les expressions d'une infinité de passions différentes. Denys d'Halicarnasse a voulu dire simplement que les tons qui accompagnaient le langage, étaient communément tous compris dans l'espace d'une quinte, et que les accens s'étendaient à tous les degrés qui forment cet intervalle.

Chaque mot avait ses accens : la syllabe était élevée par l'accent aigu; par le grave elle était abaissée; cette règle était fixe et invariable : tout le reste, c'est-à-dire, le degré d'élévation et d'abaissement de la voix, était libre et mobile; et c'était précisément cette mobilité qui, non-seulement jetait de l'agrément et de la variété dans la prononciation, mais qui servait à marquer les limites et même les nuances des différens genres d'élocution.

« L'art de la prononciation, dit Aristote (1),

(1) Arist. dans sa Rhétorique, lib. 3, chap. 1.

consiste à régler sa voix sur les différens sentimens qu'on éprouve et qu'on se propose d'inspirer; il faut savoir dans quelles occasions on doit la forcer, l'affoiblir, la tempérer : comment on doit employer les tons aigus, graves et moyens, et de quels rhythmes on doit se servir ». Aristote ne dit pas qu'il faut savoir dans quelles occasions on doit employer les accens, ni de quels accens on doit se servir; cela n'était pas arbitraire, mais comment on doit les employer?

Ce passage explique parfaitement, à mon sens, et la partie fixe et la partie mobile des accens. Dans la nécessité d'en faire usage et de leur conserver leur qualité de grave ou d'aigu, l'art du déclamateur consistait à choisir, dans l'intervalle qui leur était prescrit, les tons les plus propres à rendre la prononciation tout à la fois harmonieuse et pittoresque. En un mot, si les accens avaient non-seulement déterminé les syllabes à s'élever, à s'abaisser, mais qu'encore ils eussent assigné leur degré d'abaissement ou d'élévation, l'art de la prononciation aurait eu des principes certains et uniformes, et Aristote n'aurait jamais eu à se plaindre de voir les acteurs obtenir, dans cette partie, la préférence sur les auteurs même, tant au théâtre qu'au barreau; car il n'est pas douteux que la grande difficulté de cet art ne consistât

dans la manière d'employer les accens : les procédés de la partie rhythmique étaient trop constans et trop précis, pour qu'il fût possible de s'y méprendre.

Cette explication amène naturellement la réponse à une troisième question; savoir si l'énergie des accens était la même dans le simple discours et dans la déclamation, dans la prose et dans les vers.

Quelque sensibles que fussent les intonnations dans la prononciation ordinaire des Grecs, c'est-à-dire, lors même que le mouvement de la voix était continu, outre qu'alors on ne s'arrêtait pas assez long-tems sur les syllabes pour que le son en devînt appréciable, ainsi que je l'ai déjà remarqué, le sang-froid et la tranquillité de la conversation donnent lieu de croire que les tons, soit graves soit aigus, n'y différaient les uns des autres que par de très-petits espaces. Mais pour peu que la passion animât le langage, surtout s'il fallait frapper l'oreille et remuer le cœur de la multitude, alors l'accent s'élevait, les syllabes qu'il affectait acquéraient une résonnance plus forte, et les rapports devenaient d'autant plus sensibles, que les tons étaient eux-mêmes appréciables.

On peut juger par là de l'énergie de l'accent dans le vers, où ces mêmes tons recevaient une nouvelle énergie de la mesure constante et réglée

des pieds et des nombres dont le vers était composé.

Tout ce que je viens d'avancer, deviendra encore plus sensible, dans le développement de la quatrième partie de ma dissertation ; mais, pour cet effet, il ſaut reprendre les choses plus haut.

Nous aimons trop à croire que ce qui nous plaît et nous affecte a dû plaire dans tous les tems et affecter également tous les hommes; (de combien d'injustices et d'erreurs ce préjugé n'a-t-il pas été la source!) ainsi, parce que le contre-point, ou l'art de former un tout de différentes parties qui se font entendre à la fois, forme la portion la plus riche et la plus saillante de la musique moderne, le plus grand nombre de ceux qui ont traité de la musique ancienne, se sont principalement et presque uniquement appliqués à savoir si cet art avait été connu des anciens. On ne voyait, on ne soupçonnait même pas de quel prix pouvait être une musique privée des richesses et des variétés du contre-point. Moi-même j'ai partagé long-tems cette façon de penser; et c'est bien moins la difficulté de la concilier avec la disposition et la mesure des intervalles harmoniques de la musique ancienne, qui me l'a fait abandonner, que les réflexions que j'ai faites sur la ma-

nière dont les Grecs envisagèrent les arts imitateurs, et particulièrement sur la précision extrême avec laquelle ils déterminèrent tout ce qui constituait la vérité de l'imitation. En effet, les Grecs s'étant surtout attachés à connaître les rapports qui se trouvaient entre les sons et les passions, et étant enfin parvenus à assigner aux différentes affections de l'ame la sorte de mélodie qui leur était propre, comment eussent-ils fait usage d'un procédé qui consiste à offrir à la fois, non-seulement des sons et des intervalles différens, mais des figures entièrement opposées? N'eût-ce pas été anéantir le seul effet qu'ils cherchaient à produire? Le rapport harmonique des sons et des intervalles simultanés, a sans doute de grands avantages; mais c'est dans le goût que la nature nous a donné pour les proportions, qu'il faut chercher l'origine du plaisir qui en résulte, bien plus que dans cette imitation précise et rigoureuse, qui fut le principal objet de l'étude et de la recherche des Grecs.

Ce peuple modela, si j'ose m'exprimer ainsi, l'harmonie du chant sur l'harmonie du discours. On sait que les Grecs étudièrent non-seulement les propriétés des syllabes, mais celles mêmes des élémens dont les mots étaient composés, et que par la manière dont ils combinaient ces élémens,

ils parvinrent à convertir en quelque sorte les signes arbitraires en signes naturels, c'est-à-dire en véritables images. A ce moyen d'imitation qui n'appartient qu'au langage, parce que la voix seule peut modifier ainsi les sons, s'en joignait un autre non moins énergique, je veux dire la mesure de tems fixe et certaine que les syllabes employaient à se mouvoir, d'où se formait le rhythme, à qui seul il appartient d'animer et de passionner les sons.

Il ne faut pas douter que les Grecs n'eussent fait sur les accens les mêmes observations, et que parmi les intonations différentes que produisaient ces accens, on n'eût fait choix de celles qui parurent les plus propres à concourir, avec toutes les autres parties du langage, à flatter l'oreille et à peindre les objets qu'on se proposait d'imiter. Lorsque les instrumens s'unirent au chant du vers, ils ne firent que rendre ces intonations plus sensibles, et leur ôter ce qu'elles pouvaient avoir d'incertain et d'arbitraire : jusque-là la science de la musique n'était autre chose que l'art d'employer les accens : aussi les instrumens furent-ils d'abord simples et très-bornés. Bientôt, à la vérité, Amphion augmenta le nombre des cordes de la lyre, et imagina des modulations nouvelles ; mais le caractère essentiel des accens n'en reçut

aucune atteinte : Amphion put très-bien agrandir leur espace ordinaire, et prescrire aux sons qui y étaient renfermés des modifications jusqu'alors inconnues, sans transgresser la loi par laquelle les mots étaient déterminés à s'abaisser ou à s'élever sur certaines syllabes plutôt que sur d'autres. Il en faut dire autant d'Olympe, lorsqu'il enrichit le chant du genre enharmonique : ce procédé subsista vraisemblablement tant que le vers hexamètre, le premier et le plus ancien des vers, fut l'organe de tous les genres de poésie, c'est-à-dire jusqu'à la seconde olympiade, avec cette différence sans doute que dans les hymnes, les cantiques, les nomes et les pœans, où le son des instrumens était nécessairement uni au chant des vers, les tons et les intervalles étaient plus constans et plus sensibles que dans l'épopée, où il entrait moins d'élévation et d'enthousiasme, et dont il est douteux que les instrumens aient toujours accompagné la récitation.

Archiloque osa le premier donner au vers une nouvelle forme; il fut l'auteur de l'ïambe, qui depuis anima tant de genres de poésie, et du pentamètre, qui, comme s'il n'eût pu se soutenir par ses propres forces, ne marcha jamais sans être accompagné du vers héroïque. Alcman fut encore plus hardi; au dactyle, au spondée et à

l'iambe, qui seuls avaient réglé jusqu'alors le mouvement du vers, il ajouta une infinité de pieds et de nombres nouveaux. La forme du vers mélique fut si prodigieusement variée, qu'on y apercevait à peine les traces de la règle. Servius compte plus de cent sortes de vers différens chez les Latins : selon Ephestion, le nombre en était encore plus considérable chez les Grecs. C'est envain que, pour soumettre ces différens genres de poésie à des classes déterminées, les grammairiens leur ont donné des dénominations prises tant de la qualité que de la quantité des pieds dont ils étaient composés ; les grammairiens ont trouvé presque à chaque pas des exceptions à faire : la mesure de ces vers n'était pas toujours exacte ; on les trouve souvent avec une, et quelquefois avec deux syllabes de plus ou de moins. Or, toutes ces différences ne furent occasionnées que par les instrumens dont, en effet, il n'était pas possible qu'on eût fait long-tems usage, sans rencontrer des mouvemens nouveaux, sur lesquels on régla ceux du vers : cette conjecture est d'autant plus vraisemblable, que ceux des poëtes qui chantèrent leurs vers sans accompagnement, comme Théognis, Phocylide, Solon ; Xénophanès et Périandre, donnèrent constamment à leurs vers la juste mesure qu'ils devaient avoir.

Tant que les instrumens furent réunis au chant du vers, toutes ces libertés mirent de la variété dans le rhythme, sans altérer les procédés de l'accent, c'est-à-dire de la musique. Mais lorsque dans les jeux que les habitans de Delphes instituèrent après la guerre de Crissée, les Amphictyons joignirent au combat les citharides, c'est-à-dire des poëtes qui chantaient en s'accompagnant avec la cithare, celui des citharistes et des flûteurs, ou de ceux qui, sans chanter, jouaient simplement de la cithare ou de la flûte, les choses changèrent entièrement de face; privés d'un moyen aussi puissant que celui de la parole, mais en même tems affranchis des lois que leur prescrivaient le rhythme et l'accent de la langue, ces musiciens augmentèrent considérablement le nombre des cordes de la cithare et des sons de la flûte; ils introduisirent des mouvemens plus composés, des formes plus variées, de nouveaux intervalles, et des modulations jusqu'alors inusitées. Phrynis et Lasus transportèrent les premiers toutes ces hardiesses au chant; ils en furent même les auteurs, s'il faut s'en rapporter à Plutarque. Quoiqu'il en soit, ils ne purent y être conduits que par l'usage et l'exercice de la musique instrumentale, infiniment plus libre que la vocale, surtout dans la langue grecque, dont les mouve-

mens et les sons étaient soumis à des lois si précises et si sévères.

« Je condamne, dit Aristote (1), toute ma-
» nière artificielle d'exercer les instrumens et la
» musique en général ; j'appelle artificielle, celle
» qui a lieu dans les jeux publics, où le musicien,
» loin de consulter le véritable objet de son ta-
» lent, ne cherche qu'à flatter le goût impérieux
» et corrompu de la multitude qui l'écoute. »

On trouve dans ce passage la preuve de l'extrême simplicité de la musique ancienne, ainsi que l'époque et les raisons des changemens qu'elle subit.

Dès lors la musique devint un art à part ; elle eut ses figures, ses couleurs, ses mouvemens, en un mot, son expression et son langage propres. Les chœurs, qui jusqu'alors avaient réglé le chant des citharistes et des flûteurs, y devinrent subordonnés ; vainement les philosophes s'élevèrent contre un changement qui leur fit craindre la ruine entière des anciennes mœurs ; le peuple, qui ne sacrifia jamais les plaisirs sensibles à ceux de l'esprit et de la réflexion, reçut avidement toutes ces nouveautés, et s'obstina à en encourager les auteurs. Bientôt cette nouvelle musique

---

(1) Aristote, dans sa République, liv. 8, chap. 6.

passa des jeux sur la scène : là elle s'empara des principales parties du drame, et la compagne de la poésie en devint la souveraine. Denys d'Halicarnasse est exprès là-dessus : « Les paroles, dit-» il (1), doivent être subordonnées au chant, et » non le chant aux paroles ; » et pour prouver ce qu'il avance, il cite quelques vers d'Euripide, où en effet la musique n'a aucun égard aux accens.

Mais non-seulement la musique, à force de se figurer, soumit les accens, elle subjugua encore le rhythme. Dans la prose, continue le même auteur que je viens de citer (2), les tems sont inviolablement observés ; chaque mot y conserve la longueur et la brièveté naturelle des syllabes : la musique seule a le droit d'en altérer la valeur, parce qu'elle mesure les syllabes sur les tems, et non les tems sur les syllabes.

J'observerai à ce sujet que, parmi le grand nombre d'auteurs qui ont traité du rhythme ancien, aucun ne nous en a fait connaître toutes les vicissitudes. Tant que le rhythme fut subordonné à la poésie, ses mouvemens furent très-sensibles,

---

(1) Denys d'Halicarnasse, dans son Traité de l'*Arrangement des mots*.

(2) Dans le même Traité.

très-appréciables, mais en même tems très-bornés. Ainsi, dans la mesure à deux tems égaux, par exemple, le poëte ne pouvait employer que quatre brèves ou deux longues, ou une longue et deux brèves; il lui était impossible de porter plus loin les combinaisons. Mais ceux des musiciens qui ne cultivaient que la musique instrumentale, ne durent pas tarder à s'apercevoir que le même espace de tems pouvait renfermer une beaucoup plus grande quantité de sons, et que de ce procédé résultait un effet extrêmement agréable à l'oreille.

Bientôt les mêmes libertés passèrent au chant; mais, comme ces sons étaient trop intimement liés les uns aux autres, ou qu'ils se succédaient avec trop de rapidité pour que la voix pût les articuler un à un, ils furent tous affectés à la même syllabe. Ces traits, connus dans la musique moderne sous le nom de prolations, firent donc partie de la musique grecque, lorsqu'elle se fut éloignée de sa première simplicité; et si l'on pouvait former des doutes à ce sujet, voici un passage de Démétrius de Phalère bien propre à les lever. Ce rhéteur, pour donner une idée sensible de l'effet que produit le concours des voyelles, les compare à celui qui résulte de ces groupes de sons affectés à un seul et même élément : « Ce

sont, dit-il (1), comme autant de petits chants ajoutés au chant même ».

Insensiblement la musique grecque perdit entièrement son ancien caractère; elle ne mit point de bornes à son audace, et les traits, les agrémens et toutes les fantaisies dont elle se revêtit, firent tant de plaisir au peuple que, pour conserver au musicien la liberté de les mettre en œuvre, on imagina une nouvelle sorte de poésie, triviale et vulgaire : je veux parler des vers appelés prosaïques ou politiques; ces vers, dont Voscius a cherché l'origine dans la prononciation corrompue du vers héroïque ancien, ne furent inventés, comme je viens de le remarquer, que pour favoriser les procédés de la musique qui était alors en usage, et qui, à force de prendre des libertés, avait entièrement défiguré le caractère de la poésie et de la langue grecque.

Exposons en peu de mots les résultats des différens points que je viens d'établir :

1°. Toute l'antiquité atteste que les premiers poëtes furent musiciens; mais ceux mêmes de nos savans qui ont le plus réfléchi sur les arts de l'antiquité, ont-ils une idée bien nette et bien précise

(1) Démétrius de Phalère, dans son Traité sur l'Elocution, part. 74.

du genre de musique qui était alors inséparable de la poésie? dans le système que je viens d'exposer, toutes les difficultés, tous les embarras disparaissent. En effet, n'y ayant point de syllabes, dans la langue grecque, qui n'eût ses sons ainsi que ses tems propres, l'art de la poésie et de la musique consistait uniquement à prescrire à ces tems et à ces sons, inhérens au langage même, des proportions et des rapports agréables. Il en était de la mélopée, ou de l'art de la mélodie, comme de la rhythmopée, ou de l'art du rhythme. De même qu'au moyen du choix et de l'assemblage des syllabes longues et brèves, on avait porté dans la diction plus de mouvement et de vie; ainsi, par le choix et le mélange des syllabes affectées de sons aigus, graves et moyens, la parole avait acquis encore plus de charmes, et un nouveau moyen d'imitation. Tant que ces tems et ces sons erraient, si j'ose m'exprimer ainsi, dans le corps de la langue, ils pouvaient bien rendre l'élocution chantante et nombreuse; mais ce n'était pas encore là le nombre et le chant mêmes : ils ne se montraient l'un et l'autre que dans cette espèce de diction figurée, à laquelle on donna le nom de vers. On conçoit dès-lors sans peine qu'elle était cette sorte de chant, et comment la musique devait être et était réellement inséparable de la poésie.

2°. Aristote, après avoir mis la musique au nombre des qualités de la tragédie, ce qui ne permet pas de douter, quoiqu'en dise M. Dacier, que le chant ne s'étendît à tout le corps du drame, ajoute que, dans certaines parties, c'était le vers qui régnait, et dans d'autres le nombre et l'harmonie. Nous lisons, dans le même auteur, que les poëtes épiques, tragiques, comiques et dithyrambiques faisaient leur imitation avec le nombre, le vers et l'harmonie, soit ensemble, soit séparément, comme si le nombre et le chant eussent tantôt accompagné le vers, et tantôt l'eussent abandonné. Toutes ces contradictions, que les efforts des commentateurs n'ont fait que rendre plus embarassantes, disparaissent dans mon hypothèse. Il est évident par tout ce que j'ai dit du caractère de la langue grecque, que les vers ne pouvaient pas plus subsister sans le chant, ou sans l'ordre des tons, que sans le rhythme, ou sans l'ordre des mouvemens. Lors donc qu'au sujet des différens moyens dont la poésie se servait pour faire son imitation, Aristote semble donner à entendre qu'elle y parvenait quelquefois au moyen du vers tout seul, privé des ornemens et des richesses de la musique, ce n'est pas qu'il ait prétendu exclure du vers toute espèce de mélodie; mais il ne regardait point comme chant celui que le vers recevait

nécessairement de l'accent ; et en effet, il ne devait point le regarder comme tel, relativement à la musique artificielle et figurée qu'on employait dans les hymnes, les dithyrambes et les chœurs de la tragédie, où le vers prenait un caractère beaucoup plus élevé et entièrement lyrique.

3°. J'expose clairement l'origine des changemens que subit la musique des Grecs : cette musique dût être d'autant plus simple et plus facile, dans les commencemens, que les tons et les mouvemens étaient prescrits par la langue même ; mais lorsqu'il fut permis d'exercer les instrumens sans y mêler le chant de la voix, la voix ne tarda pas à s'approprier les formes et les modulations nouvelles qui nâquirent de cet exercice. On peut remarquer que chez tous les peuples qui ont cultivé les arts, toujours la musique vocale fut subjuguée par l'instrumentale ; je n'en exposerai point ici les raisons, je les ai suffisamment indiquées dans le corps de ma dissertation ; je me contenterai de faire observer que la langue grecque, étant enchaînée par les lois les plus précises et les plus rigoureuses, ne dut admettre que très-lentement et très-difficilement les richesses de la musique instrumentale, et que conséquemment ces richesses et ces libertés ne purent s'introduire dans cette langue sans porter le coup le plus funeste à son

caractère; observation qui seule doit justifier la véhémence avec laquelle les philosophes de la Grèce s'élevèrent contre toutes les sortes d'innovations en musique.

4°. Dans l'impossibilité d'assigner avec précision l'effet que produisaient les accens, j'en donne au moins une idée infiniment plus nette et plus sensible qu'on ne l'a fait encore, en offrant la sorte d'analogie qu'ils avaient avec les tems dont la valeur nous est aujourd'hui beaucoup mieux connue que celle des accens. Ainsi, comme de l'assemblage des longues et des brèves se formaient les pieds et les nombres; et que de la collection des nombres résultait le rhythme; de même, de l'arrangement des syllabes affectées de sons ou aigus ou graves se formaient les modes; et de la collection des modes, résultait l'harmonie. Je prouverai un jour que cette manière toute neuve de définir l'harmonie et les modes répand la lumière sur le système entier de la musique ancienne.

Enfin, si l'on veut descendre à toutes les conséquences qui naissent de mon système, on comprendra sans peine comment les anciens, s'étant surtout attachés à connaître l'énergie des sons, des modes, des rhythmes, et en ayant tellement fixé les propriétés, qu'il n'était jamais permis de les confondre, ni de les faire servir à toute autre ex-

pression que celle qui leur était prescrite, la musique devint nécessairement une langue de convention ; ce qui suffit pour expliquer en grande partie, d'une manière simple et naturelle, les effets prodigieux de la musique ancienne.

Les savans hommes qui jusqu'à présent ont essayé d'approfondir et de révéler les mystères de la musique des Grecs, auraient fait des efforts plus heureux, s'ils avaient moins consulté les musiciens de cette nation, que ses poëtes et ses philosophes. C'est dans le caractère même de la langue des Grecs qu'il fallait chercher les caractères de leur chant : « Les accens, dit Martianus Capella, sont l'élément et le germe de la musique. »

MÉMOIRE (1)

Sur le Style de Platon, en général; et en particulier, sur l'objet que ce philosophe s'est proposé dans son dialogue intitulé ION.

LA législation de Solon avait tourné les Athéniens vers l'étude de la science politique et civile; mais tout se passionnait à Athènes, et les agitations turbulentes du barreau, occasionnées par l'inquiétude et la vivacité d'un peuple libre, juge et souverain, ne tardèrent pas à corrompre et à dénaturer la jurisprudence. D'ailleurs, nourris dès l'enfance de chant et de poésie, les Athéniens ne pouvaient guère accorder leur attention qu'à ce qui intéressait leur imagination et leurs oreilles. Aussi lisons-nous dans Aristote que la diction des premiers prosateurs de la Grèce fut entièrement poétique; cependant, comme le même philosophe remarque que la prose n'avait en naissant qu'une

(1) Lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans l'assemblée publique de Pâques 1769.

marche incertaine, lâche et traînante ; pour concilier ces deux assertions qui semblent au premier aspect se contredire, il faut nécessairement en conclure que les premiers prosateurs transportèrent à leur diction les couleurs de la poésie, mais qu'ils ignorèrent l'art de les mêler, de les fondre et de les faire valoir les unes par les autres. Thrasymaque fut le premier qui, s'apercevant que cette manière d'écrire causait autant de dégoût et d'ennui que l'élocution de l'ode était agréable et piquante, trouva la raison de cette différence dans la coupe de la phrase, dans le balancement des repos et dans la douceur des mesures poétiques. Il morcela les trop longs amas de paroles, les divisa en plusieurs groupes, leur assigna des intervalles plus courts dont il régla la cadence et les limites sur celles de la strophe et de l'antistrophe de l'ode; et la phrase ainsi figurée, on l'appela περιοδος, *période*, κυκλος, *cercle*, parce qu'au moyen de l'arrangement que Thrasymaque prescrivit aux mots, les derniers membres de la phrase venant à se réfléchir sur les premiers, elle faisait à peu près sur l'oreille, la même impression que fait sur les yeux l'image d'un corps qui se meut circulairement.

Vers le même tems, Gorgias ayant été député par les Léontins auprès de la république d'Athènes,

harangua aux jeux olympiques; les Athéniens étonnés, crurent entendre le dieu de l'éloquence lui-même; jamais diction plus brillante, plus harmonieuse, n'avait charmé leurs oreilles. Peu d'années après, le même rhéteur prononça aux jeux pythiques un nouveau discours; et les honneurs extraordinaires qu'on s'empressa de lui décerner, prouvent à la fois et le charme de son éloquence et la prodigieuse sensibilité du peuple qui l'écoutait. On lui érigea une statue d'or dans le temple d'Apollon Pythien, et il fut ordonné que les jours où il aurait prononcé ses harangues, seraient célébrés tous les ans avec la même pompe et la même solennité que les jours de fête.

On conçoit sans peine ce que de pareilles récompenses durent faire naître d'encouragement et d'émulation. Aussi vit-on tout-à-coup se montrer en foule des maîtres dans l'art de bien dire. « L'élocution s'enrichit d'une infinité de formes et de figures qui l'ornaient et l'embellissaient, nous dit Cicéron, comme les perles ornent et embellissent les cheveux et les vêtemens des femmes. » Les harangues, les discours dont retentirent toutes les villes de la Grèce, furent comparés, tantôt à un fleuve qui roule un or pur à travers des eaux transparentes; tantôt à Junon, telle que la dépeint Homère, lorsqu'elle se présente devant

Jupiter, parée d'un vêtement de pourpre et de la ceinture de Vénus; tantôt à la guirlande, au bouquet qu'un jeune amant compose des fleurs les plus belles dont il assortit avec soin les couleurs pour en parer sa maîtresse. En un mot, ce que la peinture peut offrir à l'œil de plus agréable, ce que la musique a de plus délicieux pour l'oreille, n'a point encore inspiré aux plus éclairés et aux plus sensibles des *amateurs*, les expressions de ravissement et d'admiration qu'arrachaient aux Grecs les compositions oratoires des Protagoras, des Prodicus, des Tisias, des Thrasymaque, des Hippias, des Théodore, des Polus, et de cette foule d'hommes qui parurent presqu'en même tems, et qui furent connus sous le nom de *rhétheurs* et de *sophistes*.

Je remarquerai que les critiques grecs et latins, en nous rendant compte des procédés que suivaient les premiers artisans de l'harmonie du langage, semblent nous introduire dans l'atelier d'un artiste plutôt que dans le cabinet d'un écrivain; au lieu de voir dans leurs mains le *style* ou la plume, ils y voient le compas, la règle, le ciseau, le polissoir, la palette et le pinceau.

A quelque degré de perfection que de grands talens, un exercice incroyable et des récompenses de toute espèce eussent élevé l'élocution grecque,

elle s'embellit encore sous la plume de Platon : elle acquit une cadence, un nombre et une noblesse qu'elle n'avait point encore eus jusqu'à lui. D'ailleurs, comme il parcourut le cercle entier des connaissances humaines, toutes les sortes de style, tous les genres de composition lui devinrent nécessaires, et il n'y en eut aucun auquel il n'ajoutât de nouvelles perfections. Aussi les uns disaient-ils que lorsqu'il était encore au berceau, on avait vu les abeilles déposer leur miel sur ses lèvres; les autres, que si Jupiter eût voulu parler la langue des hommes, il aurait emprunté celle de Platon. D'autres l'appelaient l'*Homère des philosophes*, parce qu'à l'exemple de ce poëte, qu'il faut regarder, dit Denys d'Halicarnasse, comme le créateur de la magie du style, il avait non-seulement connu tous les tons, toutes les couleurs, mais qu'il les avait toujours employés de la manière la plus convenable et la plus heureuse.

Ici, qu'on me permette de demander si nous avons lieu de croire que ceux qui jusqu'à présent ont traduit les ouvrages de Platon, aient fait les réflexions que je viens d'exposer? Paraît-il qu'ils aient bien senti ce que peuvent les charmes de l'élocution, et que non contens d'être parvenus à se persuader qu'ils avaient saisi le véritable sens de l'auteur, ils aient, à son exemple, étudié le

caractère, les ressources, les procédés de leur propre langue; qu'ils se soient accoutumés de bonne heure à calculer la valeur et le son des mots, les dimensions de chaque membre, l'espace et le mouvement de chaque période; qu'ils aient enfin manié en tout sens chacune de leurs expressions, pour les placer et les arranger de la manière la plus propre à leur donner de l'effet! Se sont-ils ressouvenus que l'homme à qui ils osent prêter un autre langage que celui dont il s'est servi, passa le long espace de sa vie entière à revoir, à retoucher ses dialogues; que son style, comme l'a remarqué Aristote, est entre la prose et les vers; et que lui faire perdre ses grâces, sa chaleur, son harmonie, sa noblesse et tous ces ornemens qu'on regarde très mal à propos comme étrangers à la pensée, c'était le détruire et non le traduire? Cette étude et ce travail devenaient cependant d'autant plus nécessaires aux traducteurs de Platon, qu'ils étaient bien éloignés d'avoir, comme lui, l'avantage de se servir d'une langue qui, ayant assisté à la naissance de toutes les doctrines et de tous les arts, et les ayant suivis jusqu'au dernier terme de leur accroissement, avait fait les mêmes progrès, et conservé dans toutes ses parties les rapports et les liaisons que l'œil du philosophe aperçoit dans les différens objets des connaissances humaines.

Mais avant d'aller plus loin, il convient de rapporter et de discuter le jugement que porte sur la diction de Platon, Denys d'Halicarnasse.

« Platon, dit ce critique, s'est tantôt exercé dans le genre simple et tantôt dans le genre sublime; mais il s'en faut bien qu'il ait excellé également dans l'un et dans l'autre. Tant qu'il sait se contenir dans les bornes du simple et du naturel, il est pur et transparent comme l'eau la plus limpide; son style ne brille d'aucun ornement étranger; on y remarque plutôt je ne sais quoi d'inculte et d'antique qui en rend la simplicité plus piquante. Son langage doux, suave, est à l'oreille ce qu'est à l'odorat le parfum des fleurs dont les prairies se parent au printems. Mais si tout à coup prenant l'essor, il s'élève au genre sublime; tout ce qu'il a d'enchanteur disparaît; il noye ses pensées dans un torrent de mots fastueux et inutiles; le terme propre ne se représente plus; ses figures sont gigantesques, ses épithètes trop fréquentes, ses métaphores sans rapport et sans proportion, ses allégories excessives et gratuites; en un mot, sa diction pure, dans le genre simple, comme le ciel quand il est serein, se trouble et s'obscurcit en s'élevant au sublime, comme l'air dans un tems d'orage. »

Je commence par rendre à Denys d'Halicar-

nasse les hommages que lui doivent tous ceux qui ont lu ses ouvrages avec attention. Son Traité de l'arrangement des mots est surtout un véritable chef-d'œuvre : jamais l'esprit et le goût ne répandirent un si beau jour sur les procédés du génie; jamais on n'analysa ni ne discuta avec tant de finesse et de profondeur.

Mais 1º. c'est son talent même pour la discussion et la critique, nourri et fortifié par un long travail, qui doit justifier, ce me semble, la liberté que je prends d'attaquer son sentiment.

Parmi les sensations que font naître en nous les différentes beautés et de la littérature et des arts, il en est de si fines, de si délicates, qu'elles périssent au premier effort que l'esprit veut faire pour en saisir les causes et les rapports. En général, le plaisir se refuse à l'analyse, et nous éprouvons tous les jours que nous sommes d'autant plus fortement affectés, que nous ignorons la manière dont nous le sommes. D'ailleurs, le long exercice des facultés intellectuelles émousse l'imagination : cette sensibilité qui, pendant notre jeunesse, se répandait sur tous les objets dont nous étions entourés, se détruit insensiblement avec l'âge et l'habitude de réfléchir, et ces mêmes hommes qui, dans leurs premières années, n'ont pas eu de momens plus doux que ceux qu'ils passaient à

lire ou même à faire des vers, s'ils se livrent à un examen profond et suivi des beautés mêmes qui les affectaient le plus, en perdent peu à peu le sentiment, et finissent par regarder les productions hardies et passionnées du même œil dont les vieillards voient les jeunes personnes qu'ils voudraient faire épouser à leurs enfans.

2°. Les ouvrages de Platon ne sont point des harangues : il n'avait point, comme Démosthène, à faire craindre à un peuple excessivement jaloux de sa liberté, les chaînes que lui préparait un roi voisin et ambitieux : ce n'était point un orateur qui dût inspirer à une multitude inquiète et tumultueuse, la bienveillance, la haine, la commisération, la vengeance et toutes les passions qui peuvent entrer dans le cœur de l'homme ; c'était un philosophe qui, portant ses regards bien au-delà de ces intérêts particuliers et momentanés, cherchait les causes et les moyens du bonheur véritable et universel, et qui, loin de prêter aux passions son ame et sa voix, tâchait d'établir sur la terre l'empire de la justice et de la raison. Cependant il fallait avoir des lecteurs ; ainsi, moins les objets que traitait Platon étaient à la portée du commun des hommes, plus il lui devenait nécessaire de les représenter sous des images sensibles et des couleurs agréables.

« Lorsque les dogmes qu'on professe, dit Bacon, sont universellement établis, on n'a besoin que de discussions et de preuves; mais si ces dogmes contrarient ou excèdent l'opinion commune, il faut, avant de prouver, s'expliquer et se faire entendre; ce qui n'est possible qu'en implorant le secours des comparaisons, des allégories et des métaphores. » D'ailleurs les Protagoras, les Gorgias, les Prodicus, les Théodore et tous ces sophistes contre lesquels s'éleva Platon, n'étaient parvenus à répandre et à faire admirer leurs opinions qu'à la faveur d'une élocution brillante, figurée, métaphorique et, s'il m'est permis de transporter à notre langue l'expression d'un critique grec, émaillée de toutes les fleurs et étincelante de tous les feux de la poésie. Platon ne pouvait donc attaquer ses adversaires avec avantage, qu'en s'appliquant à donner à son style plus de chaleur, de hardiesse et de coloris encore qu'ils n'avaient fait eux-mêmes. Rappelons ici la remarque d'Aristote, que la diction des premiers orateurs fut entièrement poétique, et qu'au tems même où il écrivait, la multitude n'hésitait pas à donner la préférence à ceux des orateurs qui s'énonçaient ainsi poétiquement.

3°. Ceux qui bien long-tems avant Denys d'Halicarnasse avaient dit de Platon que Jupiter.

s'il eût voulu parler la langue des hommes, aurait parlé comme ce philosophe, étaient bien éloignés sans doute d'adopter l'opinion de notre critique; car cet éloge ne peut tomber sur Platon, tant qu'il se renferme dans les bornes du simple et du naturel, et doit avoir été nécessairement inspiré par la magnificence et la majesté qui accompagnent son style, toutes les fois qu'il s'élève au genre sublime.

Je n'ai garde de nier que Denys d'Halicarnasse n'eût des beautés et des perfections de sa langue, un sentiment beaucoup plus exquis et plus éclairé que nous ne pouvons l'avoir aujourd'hui; mais il écrivait deux cents ans après Platon : son opinion est contraire à celle de plusieurs écrivains dont l'autorité doit être au moins égale à la sienne; et si je n'ai pas craint de l'attaquer et de la combattre, c'est qu'il s'en faut bien qu'il se soit placé dans le point de vue d'où il devait envisager Platon, pour bien juger de son style. Il met sans cesse le philosophe poëte en parallèle avec l'orateur Démostène, sans songer que ces deux grands hommes écrivaient dans des circonstances, sur des matières et pour des objets absolument différens.

Mais pour mieux juger du style de Platon,

jetons un coup d'œil sur l'objet et la forme de ses ouvrages.

Quelle que soit l'idée qu'on attache aujourd'hui au mot *philosophe*, le seul véritablement digne de ce beau nom est celui qui s'occupe des moyens propres à rendre l'homme meilleur, mieux instruit et plus heureux ; or, tel a été Platon.

Il a considéré l'homme comme un être composé de substances absolument différentes et hétérogènes, l'ame et le corps; et comme le mot *ame* a, surtout dans notre langue, une grande latitude, nous la diviserons en deux parties, conformément au système de Platon lui-même : l'une supérieure, appelée νοῦς, intelligence, raison, par laquelle l'homme se trouve intimement lié à la nature divine ; et l'autre inférieure, appelée ψυχὴ, simplement douée de la faculté de percevoir et de sentir, c'est-à-dire de subir des affections ou agréables ou douloureuses ; ce qui lie l'homme non-seulement à tous ses semblables, mais à toute la nature extérieure et sensible. Ainsi dans le système de ceux qui veulent que le fil de la création s'étende sans interruption, depuis les plus petites substances inanimées jusqu'à l'Être suprême, l'homme de Platon est l'anneau moyen de la chaîne immense des êtres, ou plutôt

je lui appliquerai la sublime image sous laquelle Homère a présenté la Discorde : *pendant que ses pieds foulent et parcourent la terre, sa tête se cache et se promène dans les cieux.*

L'homme a au-dedans de lui-même un principe d'action qui le meut, c'est la volonté. Si le mouvement qu'elle imprime est droit, si la direction en est droite, elle le meut pour son bien : cette rectitude et de mouvement et de direction existe lorsque cette direction et ce mouvement sont conformes à la droite raison.

La mesure et la règle des actions de l'homme sont conformes à la droite raison, si le principe qui le meut et le gouverne, si sa raison individuelle est d'accord avec la raison universelle ; et cet accord ne peut exister que lorsque son esprit voit les choses telles qu'elles sont, et participe de la vérité, laquelle est partout et toujours la même, c'est-à-dire le point de tendance et la perfection de l'esprit humain.

C'est donc de la vérité seule que la raison de l'homme reçoit la puissance de le gouverner, et sa volonté celle de le vouloir pour son bien. Or, c'est cette double puissance mise en action qui constitue la vertu de l'homme : en un mot, les deux principaux objets de la philosophie de Platon, sont la vertu et la vérité ; la vérité, le bien

de l'esprit humain ; la vertu, le bien de tout l'homme. Pour bien entendre ceci, il ne faut point oublier que Platon ne pouvant asseoir le fondement de la science sur la nature extérieure et sensible, parce qu'il n'y voyait rien qui ne fût altérable et mobile, crut devoir l'établir sur les essences des choses, essences éternelles, uniformes et invariables, et qu'il regarda les essences comme les modèles toujours subsistans des images et des formes passagères qui frappent nos sens ; en sorte que, selon ce philosophe, nos idées ne prennent de la certitude et de la vérité qu'autant qu'elles représentent fidèlement ces modèles. Je ne prétends pas ranimer ici des disputes abandonnées et non terminées ; mais quand je fais attention au grand respect que Platon montre partout pour la vérité, aux efforts qu'il fait pour la découvrir, à l'idée toujours noble, toujours grande qu'il nous donne de notre être ; quand dans le portrait qu'il trace de l'homme juste, je le vois séparer des actions les plus louables, l'estime et la considération des hommes, et nous présenter la vertu comme un sentiment qui ne veut devoir ni son existence ni sa récompense à rien d'étranger à lui-même, j'avoue que j'ai peine à me défendre du transport qui fit dire à l'orateur romain, qu'il aimerait encore mieux se tromper

avec Platon, que de penser juste avec le reste des philosophes.

On lui a reproché la fréquence et l'obscurité de ses allégories. Pour le justifier d'un reproche toujours combattu et toujours renouvelé, il est nécessaire de développer la remarque qu'a faite Bacon, et que j'ai déjà rapportée au sujet du langage allégorique auquel les philosophes anciens avaient si souvent recours.

Les sciences, celles surtout qui ont pour objet des matières abstraites et placées au-delà des esprits vulgaires, ne se sont perfectionnées que lentement et par degrés. Un long espace de tems s'était écoulé avant qu'on eût imaginé des mots, des expressions propres à désigner d'une manière nette, distincte et commode, les idées et les vérités d'un ordre supérieur à celui des idées populaires. Aussi, chez toutes les nations de la terre, voyons-nous leurs premiers maîtres, sans en excepter les prophètes, se servir de comparaisons, de métaphores et d'allégories, toutes les fois qu'ils parlent des choses dont la recherche et la connaissance ne peuvent appartenir qu'à l'exercice des facultés intellectuelles. Lorsqu'un long usage eut consacré le langage allégorique et que les mots eurent acquis une signification déterminée et certaine, ce même style, qui n'avait d'abord été créé

que par l'indigence et par le besoin, plut à l'esprit et à l'oreille, et ſut regardé comme le principal ornement du discours.

Cette manière de s'exprimer et d'écrire, si propre à exercer tout à la fois et l'activité de la pensée et la vivacité de l'imagination, convenait surtout aux Grecs, que la nature de leur gouvernement entretenait dans une agitation continuelle, et dont toute la religion n'était elle-même qu'un œuvre de poésie. Il ne ſaut donc pas s'étonner que même long-tems après que les Thalès, les Anaximandres, les Démocrites, les Héraclites et les Anaxagores eurent ſait des découvertes véritablement philosophiques, les sophistes, les rhétheurs et tous ceux qui se proposaient de ſaire impression sur la multitude, employassent le langage figuré et allégorique; mais l'usage qu'en fit Platon doit paraître encore moins étonnant : plus les vérités qu'il apportait étaient neuves, intéressantes, liées à la ſélicité publique et contraires aux opinions établies, plus il lui importait de leur prêter les ornemens, le ton et le langage dont les oreilles de ses concitoyens étaient si avides; car il ne ſaut pas s'imaginer, comme ont ſait quelques gens de lettres, que Platon ne fit un emploi si fréquent de la métaphore et de l'allégorie, que parce qu'un de ses principaux objets

était d'égaler en prose le style d'Homère. L'importance des matières qu'il discute ou qu'il propose s'accorde mal avec une prétention si frivole; mais comme c'était par les charmes de leur diction figurée et harmonieuse que les poëtes, et surtout Homère, avaient précipité les Grecs dans les plus grossières erreurs, ce fut aussi en empruntant les figures, les images et les expressions des poëtes et surtout d'Homère, et en donnant à sa prose une harmonie, une cadence que pourrait souvent envier la poésie elle-même, que Platon voulut ramener les esprits à des idées plus justes sur la nature de Dieu et sur les véritables devoirs de l'homme.

Quant aux allégories dont il a enveloppé certains points de religion et de politique, je les abandonne à l'obscurité où, malgré les efforts des esprits les plus pénétrans, elles demeurent encore ensevelies. Il se peut qu'à force d'observations et d'expériences, la philosophie parvienne un jour à révéler des secrets qui nous sont encore inconnus; mais pour expliquer certaines allégories des écrivains de l'antiquité, il faudrait parfaitement bien connaître l'objet qu'ils se proposaient, objet que différens intérêts particuliers leur ont fait cacher avec le plus grand soin.

Du reste, une remarque importante à faire,

c'est que celles des allégories de Platon qui sont obscures et dont on n'a point encore déchiré le voile, n'ont trait qu'à des objets de pure curiosité, et que lorsqu'il s'agit des mœurs, des vertus et de tout ce qui peut opérer la paix et la tranquillité particulière et publique, elles sont transparentes, faciles à pénétrer ; en un mot, il est évident que Platon n'en a fait usage que pour rendre plus palpables les vérités qu'il enseigne. Je passe à la forme de ses ouvrages.

La philosophie avait déjà porté la lumière sur une partie de la physique, sur la morale et sur l'art du raisonnement, lorsque les philosophes eux-mêmes vinrent arrêter ses progrès. Aristote fut le premier qui, en affirmant, en définissant, en assignant des limites, en consacrant certaines formules, circonscrivit l'exercice de la raison, et anéantit l'esprit de recherches. Dès lors l'attention des hommes se transporta de l'examen des choses à l'étude des opinions; on perdit à pénétrer et à commenter les écrits des maîtres, un tems qu'il eût fallu consacrer à les examiner et souvent à les confondre ; ce fut désormais dans leurs dogmes seuls qu'on chercha la vérité, comme si la vérité se fût concentrée dans leurs dogmes, et l'on cessa d'interroger la nature. Ce n'était pas ainsi que philosophait Platon : accoutumé à chercher beaucoup

plus qu'à prononcer, il n'a voulu nous instruire qu'en nous apprenant à discuter nos idées et cette foule innombrable d'opinions que nous épousons sans réflexion et sans choix. Il croyait avec raison servir plus utilement les hommes en leur apprenant à douter, qu'en leur proposant des systèmes, dont les plus vraisemblables ne font communément qu'augmenter le nombre des erreurs et des préjugés. Ce fut d'après ces principes, qu'il donna à ses ouvrages la forme du dialogue, de tous les genres de composition celui qui exclut le plus le ton dogmatique; que jamais il n'y parle lui-même, et que son principal acteur, Socrate, ne cesse de dire et de répéter que le sentiment de notre propre ignorance doit être regardé comme la perfection même de la sagesse humaine, pourvu toutefois que nous le devions, ce sentiment, à la recherche et à la contemplation des principes.

Il n'est pas vrai que Platon soit le premier qui ait écrit des dialogues; ce fut, selon quelques-uns, Zénon d'Élée, et selon Aristote, Alexamène de Téos. Mais s'il n'a pas cultivé le premier ce genre, le degré de perfection où il l'a porté, l'a fait justement regarder comme le premier de ceux qui l'ont cultivé.

Le dialogue étant une des branches, pour ne pas dire, la souche même de l'art dramatique,

l'auteur est obligé de s'y cacher avec le plus grand soin, pour ne laisser voir que les personnages qu'il met sur la scène, et qu'il doit toujours faire parler conformément à leur caractère, à la nature des choses qu'ils traitent, aux circonstances où ils se trouvent et à l'objet qu'ils ont en vue, et c'est ce qu'on appelle *convenance;* or, cette qualité si nécessaire et si rare, sans laquelle il n'y a rien d'intéressant, parce que sans elle il n'y a rien de vrai, personne ne l'a mieux connue ni plus heureusement employée que Platon. S'il met en action des sophistes, on leur remarque à tous une haute estime pour eux-mêmes, un profond mépris pour tout le reste des hommes, une jalousie réciproque portée à l'excès, et surtout ce ton de présomption et de supériorité qui, dans tous les siècles, fit fortune, mais qui ne la fit jamais pendant tout un siècle : ils se regardent tous comme les principaux ornemens de la Grèce; tous se vantent de tout savoir et d'être en état de tout enseigner; mais en même tems chacun d'eux a sa tournure d'esprit, son langage et son caractère propre; Calliclès, Polus, Gorgias, Prodicus, Thrasimaque, Protagoras, ne raisonnent ni ne parlent, ni ne disputent de la même manière; les uns sont plus serrés, plus subtils; les autres, plus diserts et plus abondans; l'amour-propre de

ceux-ci est plus fin et plus couvert ; ceux-là montrent sans pudeur un orgueil démesuré. S'il introduit un moment Anytus sur la scène, la manière dont il le fait parler annonce toute la violence et la méchanceté que ce délateur fit éclater depuis dans l'accusation qu'il intenta contre Socrate. S'il établit la conversation entre ce sage et quelques jeunes gens des familles les plus distinguées de la République, dès lors point de dispute, point d'aigreur ; ce ne sont plus que des questions faites avec autant de douceur que d'adresse, et qui, forçant ces jeunes gens à bien répondre, les préparent à recevoir les vérités que Socrate se propose de substituer aux idées fausses et dangereuses qu'on leur avait inspirées. Parmi ces jeunes gens, il en est un qui, sans même que les dialogues où il est introduit portassent son nom, serait aisément reconnu à la bonne opinion qu'il a de lui-même, et que lui donne le sentiment de sa supériorité, tant pour l'esprit que pour la figure, sur tous ses camarades. Notre philosophe vient-il à traiter quelques points d'ancienne tradition ou de haute métaphysique, il n'a point oublié que Socrate bornait sa philosophie à faire aimer la vertu et la vérité, et qu'il avait négligé tout autre genre d'étude ; aussi après l'avoir établi principal acteur dans tous les dialogues où il s'agit de morale, ne

lui fait-il jouer dans ceux-ci qu'un rôle inférieur et subordonné. Quelle vérité dans tous ses débuts! Jamais les caractères ne furent ni mieux annoncés, ni mieux soutenus; jamais il n'y eut un meilleur ton dans ces premiers momens où la conversation s'établit entre des personnes aimables et polies. Avec quel art ou plutôt quel naturel il prépare le sujet qu'il a principalement en vue! et quelle conformité, quelle proportion admirable entre son style et la matière qu'il traite! Lisez le dialogue intitulé *Menexène :* Socrate s'y voit obligé, par les questions qu'il a faites et par les réponses qu'il a reçues, de réciter en l'honneur des Athéniens morts pour leur patrie, une oraison funèbre qu'il dit être d'Aspasie, car toujours il se refuse toute espèce de talens; dès ce moment, le style change de ton et de coloris; il devient périodique, nombreux; et le reste du discours prend successivement tous les caractères et toutes les formes qu'il fallait donner aux compositions de ce genre. Phèdre était un jeune homme né avec de l'esprit, et surtout avec une grande sensibilité: avide de toutes les sortes de beautés et de plaisirs, son ame appartenait successivement à tous les objets agréables. Les imaginations vives et tendres sont toutes volages : un discours de Lysias qu'il venait d'entendre et dont le style l'avait séduit,

retentissait encore à ses oreilles; Socrate l'aborde, l'interroge et le presse avec ses grâces ordinaires de lui répéter ce discours; Phèdre le lui récite avec la chaleur et les gestes d'un admirateur passionné, qui veut tout à la fois et rendre et communiquer ce qu'il sent. Socrate, qui se propose de tourner les heureuses dispositions de ce jeune homme vers des objets plus utiles, et de l'attirer, s'il se peut, à l'étude de la philosophie, l'écoute attentivement, et feint de partager son enthousiasme et son admiration; puis il lui fait remarquer que Lysias semble s'être bien plus occupé de la manière de dire les choses, que des choses mêmes; il ajoute qu'Anacréon ou Sapho, ou quelques autres poëtes anciens dont il a oublié le nom, l'ont mis en état de traiter le même sujet d'une manière plus solide, plus étendue et plus vraie; et comme il a vu tout ce que pouvait sur Phèdre la chaleur et l'harmonie du style, que pour le fixer il doit s'emparer fortement de son imagination; d'ailleurs, l'ayant prévenu que c'est des poëtes qu'il tient tout ce qu'il va dire, il prend le ton d'un homme inspiré, il invoque les muses, il emprunte les formules et les mouvemens de la poésie la plus relevée: mais notre sage s'est-il aperçu qu'il s'est rendu maître de l'attention du jeune homme? dès lors ses pensées, et avec elles

son style, deviennent plus graves, plus philosophiques; sa diction d'abord figurée, audacieuse et retentissante comme celle du dithyrambe, n'admet plus que la cadence et les ornemens d'une poésie plus douce, et descendant peu à peu jusqu'au ton que notre philosophe a coutume de prendre dans son dialogue, elle ne conserve que cette harmonie et les grâces sans lesquelles on ne doit trouver ni auditeurs ni lecteurs.

Voilà ce que devait remarquer Denys d'Halicarnasse, critique d'ailleurs si pénétrant, si judicieux, et ce qu'était bien éloigné d'apercevoir le chimerique Marsile-Ficin, dont la fureur est de trouver partout des allégories; qui, dans l'admirable tableau de l'endroit champêtre où le jeune Phèdre et Socrate se reposent, voit la description de l'académie d'Athènes; dans un platane, Platon; et des ruisseaux de doctrine et de sagesse dans une source d'eau pure; qui semble enfin avoir pris à tâche de tourner en ridicule l'écrivain le plus aimable et le plus poli de toute l'antiquité.

Remarquons avec Olympiodore, que lorsque notre philosophe s'adresse à l'esprit, il emploie le raisonnement; que s'il ne s'agit que d'établir une simple opinion, il a recours aux exemples, et qu'il n'emprunte le secours des fables que lorsqu'il lui importe de s'emparer de l'imagination.

A cette remarque j'en joindrai une plus importante, celle d'Albinus le Platonicien, qui, dans son introduction aux ouvrages de son maître, nous dit qu'il en est de ses dialogues comme du cercle, lequel n'a ni commencement ni fin. En effet, non-seulement ses dialogues s'enchaînent tous les uns aux autres, mais il y a entre eux, si l'on peut s'exprimer ainsi, une sorte d'action et de réaction; de manière que ce qui paraît dans l'un établi ou inexplicable, se trouve résolu ou détruit dans l'autre. Ainsi ce même Socrate qui, dans le dialogue intitulé *Ménon*, semble avoir pris à tâche de prouver qu'on ne peut pas enseigner la vertu, avoue lui-même dans le *Protagoras*, que la justice, la tempérance, la force, que la vertu en un mot, est la science même, et par conséquent qu'on peut et qu'on doit l'enseigner. Il est vrai que dans ce même dialogue, il semble vouloir prouver la même thèse que dans le *Ménon;* mais pour peu qu'on y réfléchisse, on s'aperçoit aisément que ce n'est point le sentiment du sophiste qu'il attaque, mais bien sa manière de raisonner, et que s'il tombe lui-même dans quelques contradictions, c'est pour avoir suivi les raisonnemens de son adversaire, qui veut diviser et classer les vertus, avant d'avoir défini la vertu elle-même.

Ainsi, après avoir parlé en divers endroits de la divination comme d'une chose sacrée et certaine, Platon fait dire à Socrate, dans le *Lachès*, que la véritable science embrasse le passé, le présent et l'avenir; que celui qui la possède sait comment les choses se sont passées, comment elles se passent et comment elles se passeront; qu'en conséquence la science de l'art militaire est bien préférable aux vains obstacles de la divination, et que c'est pour cette raison que la loi voulait qu'à l'armée le devin fût soumis au général, et non le général au devin.

Ainsi nous apprenons, dans le *Timée*, que le démon de Socrate, qui servit si utilement ce sage, et qui a tourmenté tant de gens de lettres, n'est probablement autre chose que cette partie supérieure et intelligente de l'ame, à laquelle il appartient de diriger et de régler tous nos mouvemens, et qui, lorsque nous la faisons régner sur nos facultés et sur nos actions, lorsque nous prenons soin de l'orner par une application constante à chercher la vérité, nous met en commerce avec la divinité même, dont elle est une portion, et nous fait toujours penser, toujours prévoir juste sur les objets.

Quant à la méthode que suivit Platon dans la discussion, c'était celle même de Socrate; et j'ai

cru qu'il ne serait pas inutile d'en donner ici une idée.

Un philosophe a dit que la méditation est une sorte de prière naturelle, que le ciel récompensa toujours par la découverte de quelque vérité. En effet, c'est des ombres du silence qu'est parti le premier rayon de la philosophie. Tant qu'elle fut cultivée dans la solitude par les Thalès, les Anaxagore, les Héraclites et les Démocrites, elle fit de jour en jour des conquêtes, sans que jamais elle s'éloignât de son véritable objet; mais en passant du calme du cabinet au tumulte des écoles, elle perdit son vrai caractère : jalouse des applaudissemens populaires, elle emprunta des ornemens étrangers, sous lesquels elle disparut; elle avait servi la raison, elle arma la vanité : à la discussion succédèrent les disputes, aux raisonnemens les subtilités, et les mots aux choses : l'amour de la vérité avait produit quelques sages, l'amour de la vaine gloire fit naître une foule de sophistes. Que fit Socrate pour démasquer et confondre cette nouvelle et fausse philosophie? Il recourut à une méthode qui prouve jusqu'à quel point il connut l'esprit et le cœur de l'homme, et dont n'auraient jamais dû s'écarter, dans toute espèce de controverse, les philosophes des âges suivans.

1°. Il en usait d'abord avec ses antagonistes comme si c'avait été d'eux-mêmes qu'il eût attendu l'instruction et la lumière : ce procédé modeste et honnête intéressait l'auditeur, excitait sa bienveillance et ouvrait à notre sage un chemin sûr à la persuasion.

2°. Si l'on se servait de termes obscurs et vagues, de ces mots qu'on prononce tous les jours sans y attacher d'idée fixe; avant toutes choses il en exigeait la définition. Vainement on s'obstinait à la lui refuser, il demeurait ferme et n'avait garde de pénétrer plus avant dans l'état de la question, qu'on n'eût exposé d'une manière distincte ce qu'on voulait dire : il adressait à ses adversaires des questions adroites et multipliées, auxquelles ils répondaient souvent par des injures, qu'il ne leur rendait jamais; il ne les accusait ni de ne savoir pas s'expliquer, ni de ne s'entendre pas eux-mêmes; il s'en prenait plutôt à sa conception lente, paresseuse, dure, qui ne lui permettait pas, disait-il, de saisir le sens profond de leurs expressions. Cependant il lui était impossible de rien admettre de louche et d'obscur; il ne desirait rien tant que la vérité; mais il fallait la lui présenter : que si, malgré son adresse et tous ses efforts, il ne pouvait pas obtenir une définition claire et exacte, il se retirait; son objet se trouvait rempli; l'ignorance présomp-

tueuse de ses adversaires était révélée; les témoins de la dispute ne pouvaient plus se dissimuler que ces maîtres prétendus étaient bien loin de savoir ce qu'ils se vantaient insolemment d'enseigner.

3°. S'il obtenait enfin de ses adversaires qu'ils s'énonçassent d'une manière claire et précise, il les interrogeait sur toutes les parties de leur doctrine, non dans le dessein d'en faire la censure, mais pour avoir de l'état de la question une connaissance entière et parfaite, en sorte qu'il conservait toujours l'air et le ton d'un disciple vis-à-vis de ses maîtres. Ces interrogations, infiniment préférables à une attaque ouverte et directe, il les enchaînait si adroitement les unes aux autres, il en éloignait ou en voilait tellement l'objet, que ne prévoyant pas où elles pouvaient tendre, ses antagonistes se trouvaient tout à la fois et dans la nécessité d'accorder ce qu'ils avaient pris le parti de nier, et dans l'impossibilité de nier ce qu'ils avaient une fois accordé : de plus, il avait recours aux exemples, aux comparaisons; et l'usage qu'il en a fait, et qui d'abord paraît trop fréquent et même gratuit, servait merveilleusement à rendre plus palpables et plus ridicules les absurdités de l'opinion qu'il voulait détruire. Enfin, si tous ces moyens n'étaient pas suffisans, il descendait jusqu'aux fondemens sur lesquels était établie la doc-

trine qu'on avançait, et les examinait du même œil et de la même façon qu'il avait fait tout le reste. Telle était la manière de discuter de Socrate. Si dans tous les points de controverse, de quelque nature qu'ils aient été, on avait toujours procédé conformément à cette méthode, nous n'aurions pas à déplorer le long règne de l'erreur, de la sottise et du mauvais goût, introduits et perpétués par la forme insuffisante et sophistique du syllogisme.

On ne saurait trop s'étonner que la plupart des savans, après avoir reconnu que cette méthode était en effet celle de Socrate, aient ajouté que Platon l'avait altérée et dénaturée. Eh! par qui leur a-t-elle été transmise, si ce n'est par Platon lui-même? où l'ont-ils trouvée plus constamment établie et plus adroitement développée que dans les écrits de ce philosophe? Auraient-ils donc prétendu que c'était l'altérer et la dénaturer que de la perfectionner, de l'étendre et de l'appliquer à un plus grand nombre d'objets.

Cette méthode, ainsi qu'on en peut juger par la description que je viens d'en faire, consistait dans l'induction et dans l'ironie. L'induction dont le Démocrite anglais, l'illustre Bacon, sentait tellement les avantages, qu'il ne cessait de répéter que ce ne serait que par elle qu'on per-

fectionnerait la physique, comme c'avait été par elle seule que Socrate et son disciple Platon avaient perfectionné la morale; l'induction ne se forme pas seulement de l'énumération des parties de la chose mise en question, elle consiste surtout à remonter d'un objet composé jusqu'aux élémens les plus simples, ou d'un cas particulier jusqu'aux principes les plus généraux, sans franchir aucun des degrés qui composent cette échelle.

Quant à l'ironie, dont Socrate assaisonna, dit ingénieusement Quintilien, non-seulement ses propos, mais ses actions et le système entier de sa vie, elle est plus ou moins sensible dans les écrits de Platon: quelquefois elle s'annonce sous les traits de la raillerie, et il est impossible alors de ne pas la reconnaître; mais plus souvent elle se cache sous des raisonnemens, en apparence sérieux et graves, en sorte qu'elle ne se laisse apercevoir qu'à ceux qu'une longue étude a mis en état de saisir l'objet et l'esprit des ouvrages de Platon. Or rien ne prouve mieux, à mon sens, que ni Marsile-Ficin ni Seranus ne l'ont pas même alors entrevue, que le parti qu'ils ont pris de traduire dans une autre langue que leur langue maternelle. S'il est possible de rendre ces finesses qui dans les écrits de Platon déterminent souvent le sens de ce philosophe, ce n'est que par le ton, par l'accent et par des

tournures équivalentes ; ressources qu'on ne peut trouver que dans un idiôme vivant, que dans son propre idiôme, le seul dont on connaisse l'énergie et les usages. Eh ! le moyen d'employer avec succès, dans tout ce qui appartient aux mœurs, la langue d'un peuple qui ne parle, qui n'agit, qui n'existe plus ?

Mais il est tems de descendre de ces observations générales aux remarques que j'ai annoncées sur l'objet que Platon s'est proposé dans son dialogue intitulé *Ion*.

On sait, et j'ai déjà eu occasion plus d'une fois de le remarquer, que les hommes qui poursuivirent sans relâche Socrate et son disciple Platon furent les sophistes, les rhéteurs et les poëtes. Les premiers égaraient la jeunesse la plus distinguée, qui seule pouvait acheter leurs leçons, qu'ils mettaient à un prix excessif; les rhéteurs régnaient sur la multitude, qu'ils ne cessaient d'agiter en enflammant ses passions ; les poëtes étaient encore plus dangereux, ils agissaient sur les hommes de tout rang et de tout état, c'était par la lecture de leurs ouvrages que commençait l'éducation ; et l'impression qu'on en recevait était d'autant plus profonde et plus durable qu'elle flattait davantage les sens, l'imagination et le malheureux penchant de l'homme vers la su-

perstition et le vice. On aimait à croire qu'il y avait plusieurs dieux, qu'ils étaient divisés entr'eux, qu'ils participaient aux faiblesses humaines, que leurs bienfaits pouvaient s'acheter, et que le sang des victimes suffisait pour les désarmer et se les rendre propices. Platon, pour exterminer ces opinions aussi dangereuses qu'absurdes, tâche, dans ce dialogue, d'affoiblir l'autorité des poëtes, en y développant ce qu'il avait déjà fait dire dans plus d'une occasion à Socrate, que les poëtes, à commencer par Homère lui-même, n'avaient point la conscience de ce qu'ils disaient; mais, comme aux yeux de la multitude, les poëtes étaient des êtres sacrés, et que d'ailleurs on ne saurait trop redouter, ainsi que l'avait remarqué notre philosophe lui-même, le ressentiment d'une classe d'hommes qui peuvent éterniser et la louange et le blâme, Platon ne les attaque qu'indirectement dans la personne des Rhapsodes, leurs interprètes, parmi lesquels il choisit Ion, le plus célèbre de ceux qui récitaient et interprétaient alors les vers d'Homère. Marsile-Ficin, et d'après lui, Seranus, Patricius et Cornaro ont cru que Platon se proposait uniquement dans ce dialogue de faire voir que ce qui distingue et caractérise essentiellement le poëte c'est l'enthousiasme. Si Marcile-Ficin et

ses partisans n'avaient adopté les visions des platoniciens modernes, et réalisé, contre l'intention de leur maître, toutes ses allégories; s'ils avaient saisi l'esprit et la marche de ses dialogues, qui s'enchaînent tous les uns aux autres et tendent au même but, ils auraient compris que le dialogue dont il s'agit ici, fait partie du grand dessein de Platon, celui d'enseigner la véritable science ou sagesse; ils auraient vu que par la fureur divine ou l'enthousiasme, Platon entendait tantôt ce que nous entendons nous-mêmes aujourd'hui par le talent, le génie; et c'est dans ce sens que Socrate met au nombre des hommes inspirés et enthousiastes tous ceux qui ont dit ou fait des choses grandes et belles, sans être en état d'en rendre compte; tantôt cette satisfaction, ces ravissemens qu'éprouve un jeune homme aux premiers rayons que sa raison commence à jeter; et tantôt les mouvemens impétueux et irréguliers d'une imagination vive, mais désordonnée; et c'est dans ce sens que, dans son dialogue sur la science, Platon fait dire à Théætèté qu'il n'était pas plus possible de raisonner avec certains philosophes d'Éphèse qu'avec des enthousiastes, qu'ils écrivaient au hazard et sans réflexions, que leurs questions, leurs réponses, leurs leçons, n'avaient

rien de constant et de solide; qu'ils ne formaient point de disciples, qu'ils n'empruntaient rien les uns des autres; mais que chacun d'eux pensait, dogmatisait, écrivait au gré de l'enthousiasme dont il était agité. Enfin, puisque Platon accordait l'enthousiasme à des politiques, à des philosophes, ainsi qu'aux poëtes, il est évident qu'il ne le regardait pas comme le caractère essentiel du talent pour la poésie. A la vérité les détails où Platon fait entrer Socrate, relativement à l'inspiration divine, conduisent d'abord à croire qu'il parle sérieusement et qu'il est persuadé lui-même de ce qu'il semble vouloir prouver; mais il faut bien remarquer qu'il s'entretient avec un rhapsode, c'est-à-dire avec un homme qui passait sa vie à lire, à interpréter, à retenir et à déclamer des vers; qui, ne cessant d'exercer la plus volage et la plus impérieuse des facultés de notre être, l'imagination, n'avait ni le tems ni la volonté de cultiver et d'éclairer sa raison; qui, par état, par goût et par religion devait regarder les poëtes comme des hommes extraordinaires, toujours prêts à parler de tout, parce qu'en effet ils n'ignoraient rien. Xénophon, qui, dans ses écrits, prête à son maître un caractère plus grave que n'a fait Platon, lui fait dire que les rhapsodes sont les plus

bornés et les plus ignorans des hommes. Maxime de Tyr nous dit qu'ils n'avaient pas même le sens commun. Ce qu'on disait autrefois des rhapsodes, nous pouvons le dire aujourd'hui de leurs successeurs, quelleque soit la différence des mœurs, des langues et des coutumes. S'il en est parmi eux qui aient fait des réflexions sur leur art, ces réflexions n'ont porté que sur les effets et sur les moyens; aucun d'eux ne s'est élevé jusqu'aux premiers principes: on trouve dans cette classe un grand nombre d'hommes sensibles; quelques-uns sont instruits à certains égards; jamais on n'y rencontra de vrais philosophes. Cette remarque suffit, si je ne me trompe, pour démêler le vrai sens du langage que Platon prête à son maître. Au lieu d'employer des raisonnemens profonds, qu'Ion n'était pas en état d'entendre, à dépouiller ce rhapsode d'une opinion consacrée par la créance publique, Socrate l'établit et la confirme, pour la faire servir de fondement et de preuve à tout ce qu'il dit contre l'autorité des poëtes; inférant de l'impossibilité où ils étaient de rien faire sans l'inspiration de la muse, qu'ils n'avaient point la connaissance réelle, et, pour mieux rendre sa pensée, la consciense des choses qu'ils enseignaient. Ce sage nous présente le poëte promenant, dans un beau délire,

ses regards et son pinceau sur tout l'univers, ce délire, cet enthousiasme qu'éprouvent les seules ames sensibles et capables d'être fortement affectées, fait tout à la fois et les poëtes et les philosophes, avec cette différence que ceux-là, s'arrêtant aux seules surfaces, ne dessinent et ne colorient que *ce qui paraît;* au lieu que ceux-ci pénètrent dans la substance des choses, en cherchent les raisons, remontent aux principes, et révèlent *ce qui est.* Enfin, après avoir présenté, d'une part, les effets et la contagion de l'enthousiasme, sous l'ingénieuse image du phénomène du magnétisme; et de l'autre, les goûts, les talens divers pour les divers genres de poésie, sous celle d'autant de chaînes différentes, attirées et mises en mouvement par différentes muses; il prouve très-bien qu'à la vérité les poëtes, et d'après eux les rhapsodes, écrivaient et parlaient de tout, mais sans avoir de principes sur rien; que leur talent, que leur art consistait uniquement à décrire et à imiter. Il compare son adversaire s'agitant envain dans les filets dont il est enveloppé, à Protée, prenant successivement mille formes différentes pour échapper aux mains qui le poursuivaient, et cette comparaison répond très-bien à l'idée que Socrate donne des poëtes en divers endroits des dialogues de Platon. Ce sage prétendait que cette classe d'hommes avait

l'ame trop souple et l'imagination trop volage, pour que leur manière d'être morale fût jamais ferme et constante. Ainsi, dans le sens de Socrate et de Platon, on pourrait définir le talent pour la poésie, une *disposition à être tout, qui fait qu'essentiellement on n'est rien.*

EXAMEN (1)

DE QUELQUES PASSAGES

DES ANCIENS RHÉTEURS.

DÉMÉTRIUS de Phalère, dans son Traité ΠΕΡΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ, dit positivemnt que c'est priver de toute mélodie le discours, que d'y supprimer le concours des voyelles ; *ὁ ἐξαίρων τὴν σύγκρουσιν, οὐδὲν ἄλλο, ἢ μέλος ἀτεχνῶς ἐξαίρει τοῦ λόγου καὶ μοῦσαν.*

L'examen de cette proposition, ainsi que de celles du même auteur qui la confirment et la développent, m'a conduit à quelques réflexions que je vais exposer.

Le concours des voyelles est ou naturel ou accidentel : il est naturel, s'il a lieu dans un seul et même mot où les élémens vocaux se suivent im-

(1) Lu à l'académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 27 juin 1769.

médiatement et sans intervalle, comme dans πιερία en grec, et dans *inquiet*, en français : il est accidentel, lorsqu'il existe dans deux mots différens, qui se touchent l'un l'autre par des voyelles, c'est-à-dire, dont l'un commence et l'autre finit par un élément vocal, comme καλά ἐςιν, en grec, et *qui est*, en français. On voit qu'il est impossible de détruire le concours naturel, sans s'exposer à corrompre, à défigurer le mot; il n'en est pas de même pour l'accidentel : dans toute langue susceptible d'inversion il est aisé de le faire disparaître, puisqu'il n'est produit que par un arrangement dont l'écrivain peut disposer à son gré. Le concours, je parle de l'accidentel, n'existe que lorsque, dans deux mots qui se touchent l'un l'autre par des voyelles, les deux élémens vocaux sont conservés et prononcés, comme dans καλά ἐςιν, et c'est ce que les Grecs appellent συγκρέειν ou συμπλήττειν : si l'une des deux voyelles est supprimée, au lieu de concours il y a élision, appelée en grec συναλοιφή, et en latin *collisio* ou *contractio*. Il est évident que le concours des voyelles rend la composition plus sonore, mais aussi beaucoup moins coulante; et que, par l'élision, les mots se pénétrant les uns les autres, le discours devient plus uni, mieux appareillé, mais aussi beaucoup plus sourd. S'il y a concours de voyelles, dit

Quintilien, le discours bâille, cesse de couler et devient laborieux : *Concursus vocalium cùm accidit, hiat et intersistit et quasi laborat oratio.* Mais il ne faut pas confondre la théorie des Latins sur ce point avec celle des Grecs.

Quintilien ne nous présente que les inconvéniens qui résultent du concours des voyelles, au lieu que Démétrius de Phalère, ainsi qu'on peut en juger par le passage que j'ai rapporté, regarde ce même concours comme la source de la mélodie oratoire; non que cet écrivain prétendît que toujours et dans tous les cas on dût prononcer les voyelles, moins encore qu'il fallut arranger les mots de manière que les élémens vocaux concourrussent le plus souvent qu'il serait possible : une pareille composition, pour nous servir de ses propres termes, serait devenue entr'ouverte et éparpillée : d'ailleurs, comme de tous les élémens du langage, les voyelles sont non-seulement les plus sonores, mais qu'elles communiquent à tous les autres le son et la voix; leur emploi trop fréquent eût fait dégénérer le discours en ramage; enfin, privée, par une trop grande multiplication d'élémens vocaux, des articulations qu'opèrent les seules consonnes, la langue aurait perdu la principale partie de son énergie et de son ressort. Mais Démétrius ne voulait pas que, sous prétexte

d'applanir le style et de le rendre plus facile et plus coulant, on mît, à l'exemple de Théopompe et d'Isocrate, toute son attention à séparer les mots qui se touchaient l'un l'autre par des voyelles; il aurait encore mieux aimé qu'on eût donné dans l'excès contraire; et, pour justifier et confirmer son opinion, il observe premièrement que la langue grecque n'a pas de mots plus doux, plus mélodieux que ceux où il entre des voyelles placées, sans interruption, sans intervalle, les unes à côté des autres, comme Αἰαίη, épithète donnée à Circé; Εὔιος, surnom de Bacchus, etc.

Secondement, les poëtes, qui s'attachent bien autrement que les orateurs à charmer l'oreille, ont créé ce concours d'élémens vocaux dans les mots qui en étaient dépourvus, et l'ont multiplié dans ceux où il se trouvait déjà : ainsi ils ont dit ἠέλιος au lieu d'ἥλιος; ὀρέων, au lieu d'ὀρῶν, etc. Il y a plus, lors même que le concours était accidentel, c'est-à-dire, lorsqu'il se trouvait entre deux mots différens, loin de l'abolir en supprimant une des voyelles, les bons écrivains affectaient de le conserver; ainsi l'auteur que cite ici Démétrius, au lieu de dire : « πάντα μὲν τὰ νέα καὶ καλά' στιν, a dit καλά ἐστιν »; et en conservant les deux voyelles, continue Démétrius, il a rendu la phrase plus noble et plus agréable à l'oreille.

Troisièmement enfin, les prêtres égyptiens, dans les chants qu'ils adressaient à leurs divinités, n'employaient que les sept voyelles, qu'ils entonnaient successivement, et le doux son de ces lettres leur tenait lieu de flûtes et de cithares : « Ἐν » Αἰγύπτῳ δὲ καὶ τοὺς θεοὺς ὑμνοῦσι διὰ τῶν ἑπτὰ » φωνηέντων οἱ ἱερεῖς ἐφεξῆς ἠχοῦντες αὐτὰ, καὶ ἀντὶ » αὐλοῦ καὶ κιθάρας τῶν γραμμάτων τούτων ὁ ἦχος » ἀκούεται ὑπ' εὐφωνίας ».

Galien a très-bien remarqué que le passage suivant de Nicomaque, a trait à ce singulier usage des prêtres égyptiens : « Ἡ (ἁρμονία) ἀποτελεῖ » δραστικὰς δυνάμεις καὶ τελεστικὰς τῶν θείων· διὸ » ὅταν μάλιστα οἱ θερινοὶ (*lege* θεουργοὶ) τὸ τοιοῦτον » (*lege* θεῖον) σεβάσονται, σιγμοῖς τε καὶ ἐνάρθροις, » καὶ ἀσυμφώνοις ἤχοις, συμβολικῶς ἐπικαλοῦνται ».

Il s'agit encore de la même coutume dans ce distique d'un inconnu, mis au nombre des sages par Eusèbe :

« Ἑπτά με φωνήεντα θεὸν μέγαν ἄφθιτον αἰνεῖ
» Γράμματα, τὸν πάντων ἀκάματον πατέρα ».

Il ne serait pas difficile de prouver que ces sept voyelles ne sont autre chose que les sept notes ou tons de la gamme ; mais c'est une question que je me propose d'examiner ailleurs. Je passe à la

la doctrine des Latins sur le concours des voyelles.

La langue latine renferme, ainsi que la grecque, un grand nombre de mots où les élémens vocaux se trouvent placés immédiatement les uns à côté des autres; il y en a même qui sont uniquement tissus de voyelles, comme *aio*, *heu*, *hei*, *eo*, etc. Les rencontres de voyelles entre deux mots différens y sont encore très-fréquentes, comme dans *te amo, satisfacio omnibus;* rencontres que les écrivains, toujours maîtres d'arranger les mots à leur gré, pouvaient aisément éviter. Mais, à commencer par les poëtes, loin de redouter l'emploi des mots où se trouvaient des voyelles consécutives, le plus élégant et le plus harmonieux de tous, Virgile, pour multiplier et rendre plus sensible le concours des élémens vocaux, sépare et individualise des syllabes que l'usage avait voulu qu'on prononcât simultanément : ainsi du mot *Julus*, dissyllabe dans le langage ordinaire, il en fait un trisyllabe, *ĭūlŭs*. Lucrèce avait été plus hardi; s'il rencontrait un monosyllabe formé de deux lettres, dont la dernière absorbât la précédente, souvent il le décomposait pour en faire un dissyllabe; *effice ut intereà fera munera militiai*, au lieu de *militiæ*.

Il n'en était pas de même pour le concours des

voyelles entre deux mots séparés. Il est évident, par les premières lois de la versification, que toutes les fois que dans un vers latin il se rencontre deux mots dont l'un commence et l'autre finit par un élément vocal, la voyelle précédente est nécessairement absorbée par celle qui suit. En effet, le vers héroïque, par exemple, est composé de six pieds ou six mesures, d'où les Grecs, et d'après eux les Latins, l'ont appelé *héxamètre* : chacun de ces pieds ou mesures a quatre tems, en sorte qu'il ne doit entrer ni plus ni moins de vingt-quatre tems dans le vers entier. Or, si vous articulez tous les élémens d'un vers où se rencontrent des mots qui se touchent l'un l'autre par des voyelles, au lieu de vingt-quatre tems, vous en trouverez vingt-cinq, ving-six, vingt-sept, et souvent même davantage, enfin le vers excédera sa juste mesure et cessera d'être vers. Ainsi, dans le vers suivant, où, pour peindre à l'oreille un violent et pénible effort, le poëte accouple des mots qui se heurtent par des voyelles de même son :

Ter sunt conati imponere Pelio Ossam,

il faut nécessairement prononcer toutes les voyelles, non-seulement pour en obtenir l'effet

que Virgile s'est proposé ; mais pour que le vers ait son entière mesure ; de même, dans ce vers :

Atque Getæ, atque Hebrus, atque Actias Orithyia.

il faut que partout où les voyelles se touchent, la précédente soit absorbée par celle qui suit, sinon le vers excédera ses justes limites, et perdra sa couleur et son essence. J'ose encore affirmer que les élisions avaient lieu dans la prose même. Cicéron, dans son traité intitulé *Orator*, en parlant du concours accidentel, qu'il appelle *extremorum verborum cum consequentibus primis concursus*, ajoute que la langue latine abhorre le concours, et qu'il n'y avait personne d'assez grossier, qui, passant d'un mot à l'autre, n'évitât avec soin d'unir deux voyelles : *Nemo ut tam rusticus sit quin vocales nolit conjungere.* Un de mes amis, homme de lettres, prétend que dans quelques textes anciens on lit *qui* au lieu de *quin*, ce qui formerait un sens tout contraire ; mais les phrases précédentes et celles qui suivent confirment la première leçon ; car après avoir observé que Théopompe et son maître Isocrate avaient mis trop d'affectation à éviter la rencontre des voyelles, et que Thucydide et Platon étaient bien moins superstitieux sur ce point ; l'Orateur romain ajoute:

Sed Græci viderint; nobis, ne si cupiamus quidem distrahere vocales, conceditur; « Mais c'est » l'affaire des Grecs; pour nous, quand même » nous voudrions faire bâiller les voyelles, la » chose ne nous serait pas permise ». Pour justifier la manière dont je traduis ce passage, je remarquerai que dans la question présente les mots *conjungere* et *distrahere* emportent la même signification, en ce que la division suit ici nécessairement de l'union. En effet, il est impossible d'unir deux mots, qui se touchent l'un l'autre par des voyelles, sans qu'il n'y ait un choc, un bâillement, une division occasionnée par la résistance que ces voyelles s'opposent mutuellement; mais si, par l'élision, l'un des deux élémens vocaux vient à être supprimé, n'y ayant plus dès lors de coëxistence, il n'y a ni choc, ni bâillement, ni division; les mots s'incorporent l'un dans l'autre, et ne forment qu'un seul et même tissu.

Démétrius me fournit lui-même la preuve de ce que j'avance. Il n'emploie jamais les mots συγκρούω, συμπλήσσω, *committo*, *conjungo*, qu'il ne leur associe les mots ou les dérivés des mots λύω, διαιρέω, διαῤῥίπτω, διασπάω, *solvo*, *divido*, *disjicio*, *distraho*. Il y a bien des mots, dit-il, qui reçoivent de l'élision une résonnance désagréable, et qui deviennent mélodieux si vous en divisez les

élémens, en les joignant l'un à l'autre, c'est-à-dire, en les prononçant tous les deux : « Πολλὰ δὲ καὶ » ἄλλα ἐν συναλοιφῇ μὲν λεγόμενα, δύσφωνα ἦν, » διαιρεθέντα καὶ συγκρυσθέντα, εὐφωνότερα ».

L'auteur de la traduction estimable de l'*Orator* de Cicéron, est tombé, à ce sujet, dans une contradiction palpable. Après avoir dit qu'il n'y avait point de Romain, quelque grossier qu'il fût, qui n'évitât le concours des voyelles, c'est-à-dire, qui, lorsque deux voyelles se suivaient, n'eût recours à l'élision (car ceci ne peut avoir trait qu'à la prononciation); il ajoute qu'il *n'était pas permis aux Latins de faire violence à leurs voyelles, ni de les supprimer à leur gré;* mais, si deux voyelles venant à s'entre-heurter, l'usage exigeait qu'on recourût à l'élision, comment le traducteur n'a-t-il pas senti qu'alors l'extinction ou la suppression non-seulement devenait permise, mais qu'elle était nécessaire.

Il s'agirait maintenant de savoir pourquoi la langue latine rejetait un procédé qui répandait dans la grecque tant de douceur et de mélodie. Ceci ne peut s'expliquer que par la différence de l'organisation des deux langues. Les élémens du langage se combinent, dans le latin, d'une manière lourde et traînante, relativement à celle dont ils sont groupés dans la langue grecque. Il s'en faut

beaucoup, sans doute, que les mots *collocatio*, *circumferentia*, *continuatio*, résonnent aussi doucement à l'oreille que ceux de σύνθεσις, περιφέρεια, συνέχεια ; il en est de même de tous les termes latins qui correspondent aux grecs : qu'on ajoute à cela le mugissement, la sécheresse et l'aspérité de la plupart des terminaisons latines, et l'on concevra sans peine qu'en admettant le concours des voyelles, cette langue aurait perdu beaucoup plus qu'elle n'eût gagné, en ce que ce procédé eût considérablement augmenté la pesanteur de sa marche. Cicéron, qui convient que ce rapprochement des voyelles, proscrit par la langue latine, produisait un très-bon effet dans la grecque, aurait bien dû résoudre ce problême : personne, sans doute, n'en était plus capable que lui ; mais il était trop jaloux de la gloire de la langue latine, et peut-être trop amoureux de sa propre gloire, pour entrer dans des détails, qui nécessairement auraient fait sentir les avantages et la supériorité de la langue grecque. Je reviens à mon sujet.

Démétrius de Phalère remarque très-bien que le concours des voyelles est un espèce de chant naturel, et qu'il en résulte à peu près le même effet que de l'emploi des *mélismes*, c'est-à-dire de ces petits chants appliqués au fond du chant

même, et connus dans la musique moderne sous le nom de prolations, et plus communément de *broderie* et de *roulade*.

C'est de ce fréquent concours d'élémens vocaux, comme on peut s'en convaincre par la lecture d'Homère et de Platon, que se formait principalement la mélodie de la langue grecque ; voilà ce qui rendait sa versification incomparablement plus sonore, plus harmonieuse, plus variée et plus pittoresque que ne l'était la versification latine. Il en est de celle-ci, ainsi que de toutes celles qui proscrivent le concours des mots qui se touchent l'un l'autre par un élément vocal, comme d'un morceau de musique, où chaque note aurait son coup de langue ou d'archet, en sorte qu'il serait absolument privé de la molle douceur des *coulés*.

Deuxième passage, tiré de Denys d'Halicarnasse.

Nous lisons, dans le fragment qui nous est resté du Traité de Denys d'Halicarnassse, περὶ τῆς Δημοσθένους δεινότητος, que Lysias et Thucydide formèrent à eux deux l'harmonie entière et parfaite, celle que les musiciens appellent ΔΙΑΠΑΣΩΝ ; que ces deux écrivains célèbres s'étant partagés

les deux extrémités de l'élocution, s'attachèrent chacun à perfectionner celle dont il avait fait choix; qu'entre la diction de Lysias et celle de Thucydide, il y a le même rapport qui se trouve entre la *néte* et l'*hypate*, c'est-à-dire, entre la corde la plus haute ou la plus grave, et la corde la plus basse ou la plus aiguë; qu'autant le style de Thucydide est propre à exciter des passions fortes et véhémentes, autant celui de Lysias semble fait pour inspirer des sentimens doux et tranquilles : « Τὴν διαπασῶν
» ἁρμονίαν ἥτοι πρὸς ἀλλήλους οἱ ἄνδρες ἡρμόσαντο τὰς
» ἀκρότητας ἀμφοτέρας τῆς λέξεως, αἳ πλεῖστον ἀλλήλων
» ἀπέχουσι, δαιμονίᾳ σπουδῇ προελόμενοί τε καὶ τελειώ-
» σαντες, καὶ ὅνπερ ἡ νέτη πρὸς ὑπάτην ἐν μουσικῇ
» λόγον ἔχει, τοσοῦτον ἡ Λυσίου λέξις ἐν πολιτικῇ δια-
» λέκτῳ πρὸς τὴν Θουκυδίδου. »

Pour bien entendre ce passage, il y a plusieurs observations à faire; 1°. les cordes des instrumens étaient disposées chez les Grecs dans un ordre tout contraire à celui que nous suivons; au lieu de compter, ou, pour me servir du langage de nos musiciens, de solfier de bas en haut, les anciens solfiaient de haut en bas; ainsi, dans ce système de sons, *la, si, ut, re, mi, fa, sol, la*, le *fa*, qui pour nous est la sixième note, était la troisième pour eux; d'où je conclurai, en passant,

qu'il ne faut point s'étonner qu'ils aient regardé la quarte comme la plus parfaite des consonnances, après celle de l'octave, puisqu'en comptant comme ils faisaient, leur quarte n'était autre chose que la quinte des modernes;

2°. On sait que chez les anciens jamais le mot *harmonie* n'a eu la valeur qu'il a parmi nous; il ne s'agit point ici de l'exécution simultanée de plusieurs chants différens; mais d'une disposition purement diatonique, d'un arrangement de sons successifs, qui semblent s'appeler l'un l'autre, jusqu'à ce que formant un sens, ils comportent une espèce de repos. On sait encore que les anciens n'admettaient que trois consonnances, la quarte, la quinte et l'octave; or la série articulée des sons successifs, dont les deux extrêmes rapprochés forment la consonnance ΔΙΑΠΕΝΤΕ, ou de la quinte, était ce que les théoriciens appelaient l'*harmonie* *διαπεντε*; la série des sons qui entraient dans la consonnance ΔΙΑ ΤΕΣΣΑΡΩΝ, ou de la quarte, était l'harmonie *διατεσσαρων*; et la réunion de ces deux séries, dont les deux extrêmes formaient la consonnance ΔΙΑΠΑΣΩΝ, ou de l'octave, était l'harmonie, *διαπασῶν*, appelée entière et parfaite, parce qu'elle renferme en elle-même tous les sons, toutes les consonnances, tous les

intervalles qui peuvent se rencontrer dans la musique, et qu'en-deçà et au-delà on tombe nécessairement dans la répétition des mêmes cordes.

3°. Ceux des anciens qui ont écrit sur les passions de la musique, ont constamment observé que le propre des sons aigus est d'animer, de passionner, d'agiter; et que le propre des sons graves est de tempérer, d'adoucir et de calmer.

Ainsi nous nous ferons une idée juste et précise de ce qu'a voulu faire entendre Denys d'Halicarnasse, si, d'une part, nous considérons le système entier *διαπασῶν* ou de l'octave, comme divisé en deux autres petits systèmes; celui de la quarte et celui de la quinte; et que de l'autre, nous nous représentions Thucydide comme s'exerçant dans un de ces petits systèmes, celui des cordes aiguës, sans jamais entrer dans celui des cordes graves; et Lysias dans le petit système des cordes graves, sans jamais passer à celui des cordes aiguës. S'il en faut croire Théophraste, Thrasymaque de Chalcédoine fut le premier écrivain qui parcourut toutes les cordes du système entier et parfait de l'harmonie oratoire, c'est-à-dire, qui s'exerça dans toutes les sortes de style; le simple, le sublime et le mixte, ou celui qui se forme du mélange des deux autres. Denys d'Halicarnasse n'ose

l'affirmer : il se contente de nous dire qu'Isocrate, Platon et Démosthène manièrent tous les genres avec le plus grand succès, et qu'ils les portèrent au plus haut degré de perfection.

Troisième passage, tiré de Denys Longin.

De même que dans la musique, dit Denys Longin, les sons, appelés *paraphones*, rendent plus doux et plus agréable le son principal; ainsi la périphrase correspond souvent au mot propre, et en présentant le même sens, elle répand sur la diction un agrément infini : « Ὡς γὰρ ἐν μουσικῇ διὰ τῶν παραφώνων καλουμένων » ὁ κύριος φθόγγος ἡδίων ἀποτελεῖται, οὕτως ἡ περί- » φρασις πολλάκις συμφθέγγεται τῇ κυριολογίᾳ, καὶ » εἰς κόσμον ἐπιπολὺ συνηχεῖ. »

Je ne saurais parvenir à bien faire entendre ce que je pense qu'a voulu dire ici Longin, sans entrer dans des détails relatifs à la musique ancienne. Les premiers des Grecs qui ont traité la théorie musicale, divisaient d'abord les sons en mélodiques ou propres à être chantés, ἐμμέλεις, et en non mélodiques ou étrangers au chant, ἐκμέλεις : ensuite ils distinguaient deux sortes de sons mélodiques ou propres au chant; les *symphoniques*, que nous appellons *consonnans*, savoir la quarte,

la quinte et l'octave; et les *diaphoniques*, que nous appellons *dissonans*, c'est-à-dire, tous ceux qui sont à côté ou au-dessus des symphoniques, et qu'on peut regarder comme les degrés qui forment l'échelle du chant. Aristote a désigné les sons à l'octave par une dénomination particulière; il les a appelés *antiphoniques*, terme que les Latins ont très-bien rendu par celui d'*æquisonantes*; car le mot ἀντὶ emporte ici la signification d'égalité, et non celle d'opposition; c'est dans ce sens qu'Homère appelle Ulysse ἀντίθεος; égal aux dieux; de là vient encore le mot ἀντιφωνὴ, *antienne*: les mêmes paroles qu'on chantait sur un ton grave ou bas avant le psaume, on les reprenait après, en les chantant à une octave plus haut, et nous apprenons de Salinas que cet usage, emprunté de l'église romaine, avait encore lieu de son tems dans celle de Tolède.

Je ne parle point ici des sons homophoniques ou isotoniques, que nous avons appellés, d'après les Latins, *unissons*. L'unisson n'étant point un intervalle, ne saurait être une consonnance. « Prétendre, dit Aristote (*liv. II, des pol., ch.* 3.), que dans une république toutes choses soient égales et communes entre les citoyens, c'est vouloir faire de l'unisson une consonnance ». D'où l'on peut juger combien ce philosophe était éloi-

gné d'admettre le sentiment de quelques musiciens, qui, non contens de mettre l'unisson au nombre des consonnances, le regardaient comme la première de toutes.

Les premiers des Grecs qui ont écrit sur la musique, ne portèrent pas plus loin la division des intervalles, ni la dénomination des différens accords; mais les Grecs postérieurs s'égarèrent dans des spéculations inutiles, et troublèrent par des subtilités vaines et ridicules, toutes les sources de la théorie musicale. Comme les sons symphoniques ou consonnans pouvaient l'être en plusieurs manières; que ces sons s'accordaient, par exemple, et à l'octave, et à la quarte, et à la quinte, on crut devoir distinguer ces deux derniers accords, ainsi que leurs répétitions, la onzième et la douzième, par une dénomination particulière : on les appella *paraphoniques*. Bryennius, Psellus et Théon de Smyrne pensent et s'expriment de même sur ce point. Le seul Gaudence assigne un autre rapport aux sons *paraphoniques*; il les place entre les accords consonnans et les dissonans, tels que celui de la parhypate des moyennes *fa*, avec la paramèse *si*, ou le triton; et celui de la diatonique ou lichanos des moyennes *sol*, avec la même paramèse *si*, c'est-à-dire, le *diton*. Mais ce sentiment est insoutenable; outre qu'il est évidemment

contraire à celui des autres musiciens grecs, qui s'accordent tous à placer au nombre des sons consonnans les sons *paraphoniques*, et qui n'ont jamais connu de terme moyen entre la consonnance et la dissonance; il est souverainement absurde de désigner par une même dénomination deux accords dont l'effet est si prodigieusement différent. Les Anciens, à la vérité, mettaient au nombre des dissonances et le triton et le diton; mais dans tous les systèmes de musique, qui ont existé et qui existeront jamais, le triton fut et sera constamment une dissonance très-âpre, au lieu que le diton ne fut point regardé par les anciens comme dissonant, parce qu'en effet il blessait l'oreille, mais parce que, d'après les principes dont ils étaient partis, ils n'admettaient d'autres véritables consonnances que celles qui consistaient dans les deux premières proportions multiples, la double et la triple, et dans les deux premières surparticulières, la sesquialtère et la sesquitierce. D'ailleurs, si l'on veut faire attention à la disposition de leurs tétracordes, et compter comme ils faisaient, on verra qu'en entonnant à plusieurs reprises les sons du premier tétracorde, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, le *fa*, qui devient en quelque sorte la note sensible du *mi*, lui est lié par une relation plus intime et plus nécessaire qu'il ne l'est au *la*, avec

lequel il forme la tierce ou le diton. Mais sans entrer dans une question qui n'est point de mon sujet, et qui m'en éloignerait entièrement, j'observerai que, quelque rapport qu'on assigne aux sons paraphones, si nous les envisageons dans le point de vue sous lequel nous les ont présentés tous les écrivains que je viens de citer, nous n'y trouverons rien qui puisse nous conduire à l'intelligence du passage de Longin : par la raison que ces écrivains en ont toujours parlé comme de sons comparés entr'eux, et conséquemment simultanés, et que par l'effet des signes simultanés, on ne peut expliquer l'effet des signes de la parole, qui sont et ne peuvent être que successifs.

Je suis convaincu que par les sons paraphones Denys Longin n'entend autre chose que ces notes que nous appelons de goût et de passage, et qui, loin de dénaturer la substance du chant, l'enrichissent et l'ornent infiniment. De même que les *variations* musicales, qui portent dans un air un beaucoup plus grand nombre de sons, sans en altérer le sens et le thème, lui prêtent plus d'agrément et de vie, ainsi la périphrase, qui consiste à expliquer une chose par un certain nombre de mots au lieu de la désigner par son terme propre, donne souvent à cette chose plus d'énergie et de grâce. Dès lors il n'y a plus d'obscurité; la com-

paraison devient on ne peut pas plus juste. D'ailleurs, je ne fais aucune violence au mot *paraphone*, puisque la préposition παρὰ signifie aussi souvent, pour le moins, *juxtà*, *apud*, que *præter* et *contra*. On m'objectera, sans doute, que jamais aucun auteur n'employa le mot *paraphone* dans cette acception; mais je ferai remarquer à ce sujet qu'il n'est point d'art, point de science dont les termes aient subi tant de modifications que ceux qui composent le vocabulaire de la musique. On ferait un ouvrage très-étendu, si l'on voulait détailler les divers degrés de valeur qu'ont donnés aux mots *rhythme*, *harmonie*, *mélodie*, les différens écrivains qui s'en sont servis; et pour m'en tenir au mot *harmonie* un des principaux et des plus essentiels de l'art musical, sa signification a été si considérablement altérée, qu'après n'avoir désigné le plus souvent chez les anciens que l'arrangement des sons qui constituent un air, ce terme désigne aujourd'hui la simultanéité de plusieurs airs différens. Le moine de Saint-Gal, en parlant de la musique de Charlemagne, dit que le *paraphoniste* était placé au milieu des chantres, ayant dans la main un nerf de bœuf, et menaçant d'en frapper celui qui ne chanterait pas : « *Paraphonista, qui in medio cantantium levato peniculo, ictum ei, qui non caneret, minabatur* ».

Je demande quel rapport il peut y avoir entre la fonction de cet homme, appelé *paraphoniste*, et le terme *paraphone*, pris dans l'acception que lui ont donnée les écrivains que j'ai cités.

Avant que de finir, j'ai cru devoir rapporter la manière dont M. Despréaux a traduit le passage de Longin. « Comme dans la musique, dit-il, le son principal devient plus agréable à l'oreille, lorsqu'il est accompagné des différentes parties qui lui répondent; de même la périphrase, tournant autour du mot propre, forme souvent, par rapport avec lui, une consonnance et une harmonie fort belle dans le discours ». Le respect que tous les gens de lettres et de goût doivent à la mémoire d'un homme dont les ouvrages ont fait tant d'honneur à sa langue et à sa nation, ne doit pas m'empêcher de dire que cette traduction n'est ni fidèle ni élégante. Premièrement, la périphrase suppose l'absence du mot propre, puisqu'elle lui est substituée; la périphrase ne tourne donc point autour du mot propre. Secondement, outre que la manière dont le reste de la phrase est rendu n'est pas fort heureuse, l'expression *forme une consonnance*, ne répond point ici aux mots συμφθέγγεται, συνηχεῖ, en ce que la consonnance suppose toujours la simultanéité, et que la périphrase excluant, comme je l'ai déjà dit, le mot

propre, ne saurait concourir à rendre le discours plus harmonieux. Longin n'a prétendu autre chose en se servant de ces termes, sinon que la périphrase correspond au mot propre, qu'elle exprime la même chose, qu'elle offre le même sens en rendant la phrase plus agréable à l'oreille. Les mots dont Longin se sert sont plus animés, sans doute, que ceux auxquels la nécessité de les rendre en français me force à recourir; mais il faut s'en prendre à notre langue, qui n'a le plus souvent que des mots froids ou abstraits pour rendre les termes presque toujours animés dont les Grecs faisaient usage; et voilà, pour le dire en passant, ce qui rend si difficile, et le plus souvent même impossible, la traduction de leurs ouvrages d'éloquence et surtout de poésie.

DISCOURS

Prononcé, le 13 *mai* 1771, *à l'Académie Française.*

MESSIEURS,

Je sens vivement le prix de la grâce que vous me faites en m'élevant jusqu'à vous. Je n'examinerai point les motifs qui vous ont engagés à remplir un vœu qu'à peine j'osais former; et, par respect pour vos suffrages, je ne vous montrerai d'autres sentimens que ceux de ma reconnaissance.

En effet, à quoi pourrais-je devoir une distinction si flatteuse. Serait-ce à quelques idées conçues et jetées avec rapidité dans deux ouvrages successivement entrepris pour faire passer dans notre littérature une portion des richesses de la littérature étrangère? Si la justice que je rends à mes faibles travaux ne me défendait pas de me livrer à cette idée, qu'il me serait doux de l'adopter! Elle me rappelerait nécessairement que ces travaux furent

partagés par un homme de lettres qui dès long-tems partage tout avec moi.

Pardonnez ce mouvement à un ami sensible, messieurs. Je parle dans un temple dont l'amitié elle-même posa les premiers fondemens. C'est ici que des sages, réunis par les mêmes principes, les mêmes goûts et les mêmes vues, moins fiers de leur propre mérite que du mérite de leurs confrères, plus sensibles au doux commerce du cœur qu'au commerce brillant de l'esprit, viennent resserrer les nœuds et recueillir les avantages de leur union, de leur amitié, de ce sentiment vertueux et durable, qui ne sait ni flatter, ni feindre, ni s'alarmer, ni s'aigrir; qui lève nos incertitudes, développe et raffermit nos idées, diminue nos peines, ajoute à nos plaisirs; qui étend, qui agrandit notre existence, et nous la rend plus chère. O vous, dont l'ame aride ou superbe refuse de s'ouvrir à la douce et tendre amitié, vous qui croyez pouvoir vous suffire à vous mêmes, ah! combien vous gémirez d'avoir à porter tout le poids de vos irrésolutions et de vos projets, de vos craintes et de vos espérances, de vos prospérités et de vos revers! Condamnés à voir vos jours s'écouler ou dans les tourmens d'une agitation violente, ou, malgré la foule dont vous serez environnés, dans les ennuis de la solitude, vous mourrez sans ob-

tenir, sans répandre la plus consolante et la plus délicieuse des larmes : malheureux! vous n'aurez parcouru que les écueils et les déserts de la vie.

Aussi les talens même les plus distingués, les succès les plus éclatans ne suffirent-ils jamais, messieurs, pour déterminer vos suffrages. Vous n'aimez à arrêter vos regards que sur celui qui, réunissant au don de sentir, à l'exercice de la pensée et à l'art d'écrire, une ame simple et élevée, loin de dégrader ses rivaux, loin même d'humilier l'ignorant, en lui faisant sentir le poids d'une supériorité toujours révoltante, sait cacher ou dissimuler ses forces pour les rendre plus utiles; qui, n'opposant aux traits de l'envie et de la satire que l'honnêteté de ses mœurs, de ses principes et de ses ouvrages, rend en quelque sorte aux lettres la considération qu'il en reçoit; qui, pénétré d'un respect profond pour la vérité, et d'un sentiment vif pour les lettres et les arts, voue une admiration sans réserve et une reconnaissance sans bornes au philosophe, au poëte, à l'orateur, à l'artiste, à tous ces hommes enfin dont les productions, soit qu'elles épurent nos idées, soit qu'elles en étendent la sphère, soit qu'elles multiplient les sensations agréables, concourent également au bonheur de l'humanité.

A ces traits, messieurs, vous reconnaissez sans peine l'homme célèbre à qui j'ai l'honneur de succéder.

M. de Mairan, né avec des goûts vifs, mais avec des passions douces, trouvait dans son caractère, même au tems de sa jeunesse, une modération que le philosophe n'obtient pas toujours de l'expérience et de la réflexion. Il fut admis et chéri dans les meilleures sociétés; ses connaissances, parées d'un tour d'esprit agréable, et d'une politesse noble, facile, attentive, lui valurent une considération qui l'accompagna toute entière jusqu'à la fin de ses jours : son langage, son maintien, son air respiraient une dignité simple, qui fit toujours respecter sa personne, et dans sa personne l'homme de lettres et les lettres elles-mêmes. Jamais il n'apporta dans le monde ce ton dogmatique et tranchant qui ferait haïr jusqu'à la raison et à la vérité. Si l'on avançait une erreur, une absurdité, loin de montrer du mépris, de l'indignation, il n'avait pas même l'air de la surprise; il répondait avec douceur, et toujours avec succès : on sert plus utilement la vérité en l'insinuant avec adresse, qu'en la faisant sentir avec force. M. de Mairan consolait l'ignorance lors même qu'il la combattait. Jamais il n'affecta d'étaler les richesses de son savoir, et jamais il ne

dédaigna de les communiquer. Autant il aimait la discussion, autant il abhorrait la dispute. Tout ce qui sortait de sa bouche empruntait de son accent je ne sais quoi de piquant et d'agréable; à-peu-près comme une parure étrangère semble ajouter à la beauté, à la grâce, en fixant plus particulièrement les regards et l'attention. Associé à presque toutes les Académies de l'Europe, il eut avec les savans étrangers une correspondance que ses lumières et sa politesse accroissaient de jour en jour. Son commerce épistolaire s'étendit jusqu'au fond de la Chine, de cet empire étonnant, qui doit à l'immobilité de ses mœurs d'être resté seul debout au milieu des ruines de tant d'empires. Les lettres et les arts remplissaient les momens qu'il n'accordait pas à des études plus graves et plus sévères. Il aima beaucoup la musique; et non content d'en cultiver l'art, il en approfondit la science. Le recueil de l'Académie des Belles-Lettres est enrichi d'un de ces Mémoires, où une érudition choisie et dispensée avec goût vient, sans affectation, sans effort, à l'appui d'une idée fine et heureuse. Chargé de crayonner les éloges de ses confrères de l'Académie des Sciences, il sut plaire et intéresser, même après M. de Fontenelle, auquel il succédait. Ses ouvrages sont écrits avec beaucoup de clarté, de précision, et souvent même d'élé-

gance. On y remarque toutes les propriétés du style philosophique, style que je comparerais volontiers à une eau tranquille qui coule avec majesté dans un lit profond. Sa probité ne se démentit jamais ; et quand il ne l'aurait pas eue au fond du cœur, il aurait pu la devoir encore à cet esprit supérieur d'ordre et de raison, qui régla constamment toutes ses démarches; mais il la sentait vivement : *Un honnête homme*, disait-il, *est celui à qui le récit d'une bonne action rafraîchit le sang.* Cette expression, toute familière qu'elle est, m'a paru mériter d'être recueillie : le sentiment ne s'énonce jamais d'une manière plus vraie, plus persuasive, que lorsqu'il prend les couleurs et la forme d'une sensation. Enfin, M. de Mairan eut des succès, et n'excita point l'envie. Il ne perdit aucun ami, et ne fut l'ennemi de personne. Il parcourut une longue carrière sans éprouver ni les tourmens de l'ame, ni les peines du corps; et sa mort fut tranquille et douce, comme le système entier de sa vie.

En venant s'asseoir parmi vous, messsieurs, M. de Mairan reçut la récompense légitime de ses travaux et de ses succès; et moi, j'ai votre choix à justifier.

Sans doute, du moins aimé-je à me le persuader, le rang où vous m'élevez, je le dois en grande

partie à l'honneur que j'ai d'appartenir à une Compagnie savante et célèbre, qui nâquit dans votre sein, et dont les travaux font tant d'honneur à son origine.

Admis dans cette société d'hommes particulièrement dévoués à l'étude des anciens, j'observai plus attentivement que jamais le caractère, la marche, les mouvemens, les propriétés des langues savantes; et comparant vos chefs-d'œuvre avec ceux de l'antiquité, je conçus quelques idées dont j'oserai vous exposer rapidement la substance.

Il y a eu un peuple fier et poli, savant et guerrier, passionné pour la gloire et pour le plaisir, qui, par le haut degré d'excellence où il porta tous les arts, condamna les âges suivans à l'éternelle nécessité de l'imiter, et au désespoir de le surpasser jamais.

L'Athénien, disposé aux émotions douces avant même qu'il vit le jour, par le soin qu'il fallait avoir de n'offrir aux yeux d'une mère enceinte que des objets agréables; l'Athénien, qui, dès ses premières années, réglait tous ses mouvemens sur les sons cadencés et mélodieux de la voix et des instrumens; qui, dans son enfance, formait ses yeux au discernement des plus belles formes, en les dessinant lui-même; qui puisait ses premières ins-

tructions dans les vers les plus harmonieux de la plus harmonieuse des langues, et dont l'ame successivement préparée par la jouissance de chefs-d'œuvre de musique, de peinture, de sculpture et d'architecture, recevait au théâtre l'impression simultanée de tous les arts combinés et réunis; l'Athénien dut être et fut en effet excessivement sensible au charme de l'éloquence : il abhorrait les fers de la tyrannie, mais il volait au-devant des chaînes de la persuasion.

Ce peuple, long-tems gouverné par les seuls poëtes, ses législateurs, ses prêtres et ses philosophes, s'était fait de la poésie une si forte habitude, que pendant plusieurs siècles on n'aurait pas cru mériter l'attention des peuples, si l'on eût affranchi la parole des liens magiques de la versification. Cependant l'intérêt qu'avait chaque citoyen à faire régner son opinion, l'impossibilité d'en établir l'empire par d'autres moyens que ceux de la parole, la difficulté de manier à son gré et d'appliquer avec succès un instrument aussi difficile et souvent aussi rebelle que celui de la poésie, appelèrent nécessairement une diction plus libre et plus facile; on descendit à la prose; mais on sentit que pour plaire à des oreilles avides d'une harmonie à laquelle elles étaient depuis si long-tems accoutumées, il fallait substituer

une nouvelle cadence, une mélodie nouvelle, à celle qui caractérisait le vers. L'organisation particulière et unique de la langue grecque en offrit les moyens, et bientôt la prose elle-même devint un art soumis à des règles, à des principes presque aussi certains que ceux de la poésie.

Comme il n'y avait point de mots, point de syllabes dans cette langue dont l'énergie et les mouvemens ne fussent déterminés et connus, l'orateur ou l'écrivain pouvait rendre l'élocution tout à la fois pittoresque, harmonieuse et cadensée, c'est-à-dire, exprimer ou plutôt peindre par les sons l'objet qu'il avait à rendre, et en même tems précipiter, ralentir, en un mot, régler à son gré tous les mouvemens de la phrase. De là les différentes formes de style, qui furent adaptées aux divers genres de compositions, et dont le mélange produisit des formes nouvelles; comme de l'union des couleurs, arrangées sur la palette du peintre, sortent de nouvelles couleurs.

Cet art fut connu des Latins; et, quoiqu'ils ne l'eussent point créé, quoiqu'il s'en fallut bien qu'ils fussent doués de cette sensibilité exquise qui caractérisait les Grecs, et particulièrement les Athéniens, les richesses qu'ils empruntèrent ils

surent se les rendre propres. Imitateurs hardis et heureux, les Latins méritèrent d'être mis au nombre des modèles.

L'un et l'autre peuple connut et saisit ce point délicat où l'art et la nature se réunissent pour s'embellir réciproquement; et les exemples qu'ils donnèrent, les leçons qu'ils prescrivirent, devinrent la règle éternelle du vrai et du beau. Mais là finit l'obligation de les imiter. Le mécanisme de l'harmonie et des mouvemens de leur langue est étranger à la nôtre. L'art de leur élocution est un art perdu pour nous, et qui ne saurait renaître que chez un peuple où se reproduiraient la même sensibilité, les mêmes moyens de l'exercer, enfin les mêmes rapports entre la forme du gouvernement, les mœurs et le langage.

Athènes n'eut pour souverain que l'éloquence; et l'art de gouverner les hommes est aujourd'hui parmi nous un art en quelque sorte muet. L'Athénien parlait aux sens, nous nous adressons à l'esprit. Sa langue, qui fut l'ouvrage des poëtes et des orateurs, c'est-à-dire, d'hommes tout à la fois esclaves et tyrans de l'imagination, nâquit et s'accrut par degrés avec les idées qu'elle avait à exprimer. La nôtre, formée au hazard, sans unité, sans dessein, ne s'est perfectionnée que du moment où s'est levé le jour calme et pur d'une

philosophie toute de raisonnement. La phrase grecque pouvait se mouvoir en tous sens ; la nôtre est le plus souvent condamnée à ne parcourir qu'une même ligne. Enfin, comme la puissance et la majesté appartenaient essentiellement au peuple d'Athènes, les mots étaient préservés de l'avilissement où les entraîne l'usage qu'en fait la multitude assujétie et grossière.

Mais quoi ! n'avons-nous fait que des pertes ? Aurais-je donc oublié que je parle dans un lieu où se fit entendre la voix des Fénélon, des Bossuet, des Racine, des Despréaux, des Fléchier, des Massillon ; que je parle devant vous, messieurs, devant les maîtres et les modérateurs d'une langue qui règne aujourd'hui sur l'Europe, et dont vos ouvrages éterniseront l'empire ? Ah ! loin de moi cet enthousiasme exclusif et aveugle pour l'antiquité. Quel sentiment pénible et injuste que celui de l'admiration pour les chefs-d'œuvre immortels des Grecs et des Romains, s'il ne servait à nous rendre plus sensibles aux beautés de tous les genres dont brillent les ouvrages de nos grands écrivains ! Non, je ne croirai jamais qu'un Français qui ne lit pas avec transport les vers de Racine, soit digne de sentir l'harmonie des vers d'Homère.

N'envions point aux anciens des avantages que

nous ne pourrions obtenir qu'en nous privant de ceux dont nous jouissons. Notre langue a des richesses qui lui sont propres; sachons en profiter, et tâchons de les étendre; mais gardons-nous de détourner, de violenter sa marche, et ne la conduisons à la perfection qu'en étudiant son caractère, qu'en suivant la direction du principe qui l'anime.

L'art de la parole est, comme tous les arts, le produit du besoin et de l'intérêt général. La forme du gouvernement et la nature des mœurs ont déterminé le caractère et le génie de toutes les langues.

Dans une démocratie, où l'éloquence peut tout sur la multitude, de qui tout dépend, les artifices du langage ont dû avoir pour but d'ébranler l'imagination, de flatter les sens, d'enflammer les passions du peuple. Dans une monarchie, où règnent des intérêts et des besoins divers, ce principe caché, mais puissant, qui forme les mœurs et les usages des nations, doit imprimer au langage une autre direction, un tout autre caractère.

Sous cette forme de gouvernement, les citoyens étant divisés en classes distinctes et subordonnées, il se fait un effort continuel et réciproque de la part des classes inférieures pour s'élever vers

les premières, et de la part des premières pour repousser les inférieures. Ainsi l'on y voit le peuple toujours prêt à imiter et le langage et les mœurs des grands, pendant que ceux-ci, par un mouvement contraire, s'efforçant toujours de se distinguer, affectent de rejeter de leur langage les expressions et les tournures devenues trop familières au peuple.

Entretenue dans une fluctuation continuelle par cette tendance et cette réaction des esprits, la langue finirait par s'appauvrir ou par se dessécher en se polissant, si les gens de lettres et les bons ouvrages ne concourraient à la fixer et à l'enrichir.

La langue grecque, formée par le peuple et pour le peuple, devait être l'organe de l'imagination, des passions; notre langue, formée par les gens du monde et les gens de lettres, a dû être l'organe de l'esprit et de la raison.

Qu'étaient les Athéniens? Un peuple d'auditeurs et d'enthousiastes. Que sommes-nous aujourd'hui? Un peuple de lecteurs tranquilles et réfléchis. Voilà le véritable principe de la distance qu'il y a du caractère de la langue grecque au caractère de la nôtre.

Transportons-nous à Athènes; nous y verrons le poëte, l'orateur, l'historien, le philosophe

même, réciter leurs compositions à des hommes assemblés, à des hommes dont les sens et l'imagination étaient sans cesse exercés et toujours insatiables, à des hommes qui pardonnaient tout à celui qui savait charmer leurs oreilles. Un trait d'éloquence ou de poésie venait-il s'offrir à leur mémoire? les idées ou les images qui s'y trouvaient exprimées, ne se réveillaient dans leur esprit que revêtues des sons, des accens qui les avaient animées. C'est ainsi qu'en nous rappelant des vers embellis par une musique qui nous est familière, nous nous rappelons toujours et en même tems le chant dont ces vers sont accompagnés.

Le gouvernement, les mœurs, les opinions, tout a changé ; on ne parle plus au peuple assemblé; on ne le gouverne plus par l'éloquence. Ce n'est que dans le silence du cabinet qu'on juge des compositions littéraires: on lit tranquillement l'ouvrage du poëte et de l'orateur, comme celui du philosophe.

Pour peu qu'on réfléchisse sur la manière dont naissent, se modifient et se pénètrent les sensations et les idées, on concevra sans peine la prodigieuse différence qui se trouve dans les impressions qu'on reçoit par un sens ou par un autre. Le sens de l'ouïe, délicat et sensible, ne peut être

ébranlé sans douleur ou sans plaisir; celui de la vue est, pour ainsi dire, impassible, et semble n'être destiné qu'à transmettre paisiblement à l'ame l'image des objets dont il est frappé. J'appelerais volontiers l'ouïe le sens de l'ame et des passions, et la vue le sens de l'esprit et de la raison. Il y a, entre les idées qui nous sont transmises par les oreilles ou par les yeux, à peu près la même différence qu'entre des objets aperçus au travers des flots d'une onde agitée, ou réfléchis par le cristal uni d'une eau pure et tranquille. Eh! qui de nous n'a pas éprouvé que le même drame qui nous enchantait, s'il retentissait à nos oreilles, animé par les accens d'une voix tendre et mélodieuse ou par une déclamation véhémente et passionnée, n'était, lorsque nous le soumettions à la lecture, qu'un ouvrage froid, insipide, souvent plein de défauts, que la magie des sons avait fait disparaître? Combien donc se trompèrent ceux de nos écrivains qui tentèrent de transporter dans notre langue les formes et les combinaisons grecques et latines! Familiarisés avec les langues anciennes, ils crurent que l'art de la parole devait avoir les mêmes principes dans tous les tems et dans tous les lieux. Ils sentirent les besoins de la langue; mais ils se méprirent sur les moyens d'y suppléer.

Ce ne fut que vers le commencement du siècle dernier, quand la France trop long-tems agitée vint enfin à respirer, quand la paix ranima le goût des lettres et des arts, que la langue, en suivant les progrès des mœurs, commença à prendre de la consistance.

Un philosophe, assis aujourd'hui parmi vous (1), messieurs, a fait voir combien les progrès de l'esprit humain tiennent au progrès des langues. En effet, lors de la renaissance des lettres, quels obstacles nos écrivains ne rencontrèrent-ils pas dans l'imperfection du langage ! Une foule de mots dont l'origine avait disparu ou dont l'acception était incertaine et dénaturée, une syntaxe sans principe, sans analogie; une prosodie vague et indéterminée; la prononciation même abandonnée au hazard ou au caprice : tout nuisait également et à l'harmonie du discours et à la précision des idées : tout faisait sentir la nécessité de donner à notre idiome une forme fixe, et de le soumettre à des procédés réguliers : ce fut aussi vers ce but que se dirigèrent principalement les efforts des gens de lettres.

Il était réservé à Pascal et à Racine de deviner le

---

(1) M. l'abbé de Condillac, *Origine des Connaissances Humaines*.

secret de notre langue; il était réservé à l'Académie Française d'en fixer le caractère. Un établissement de ce genre n'aurait pu se former ni dans Athènes ni dans Rome. Il n'y avait point de puissance sur la terre à laquelle des peuples libres eussent consenti à soumettre leur langage. Dans notre gouvernement même, ce n'était point à l'autorité, mais au goût et à la raison, qu'il appartenait de donner des lois à l'instrument de nos idées : il fallait diriger les esprits sans paraître vouloir les soumettre : il fallait épurer, ordonner, fixer le système entier de la langue; distinguer, dans l'adoption des termes, le caprice d'avec l'usage ; se régler sur l'analogie, sur l'oreille et sur le goût, pour rejeter ou pour admettre les mots qui s'introduisaient dans le monde et dans les livres.

Ce travail ne pouvait convenir qu'à un corps composé d'hommes choisis dans tous les ordres de la société. C'est ce que sentit votre immortel fondateur; et la forme qu'il donna à l'Académie est un des plus grands services qu'un homme d'état pût rendre à la littérature française.

Le cardinal de Richelieu aimait et cultivait les lettres ; il s'honora d'en être le protecteur; et quand il ne les aurait pas encouragées pour elles-mêmes, il l'eût fait encore pour l'intérêt de son ambition et pour sa propre gloire.

Après ces longues secousses de guerres civiles, qui donnèrent aux ames tant de ressort et d'énergie, il y avait encore dans la nation un germe d'inquiétude qu'il était important de fixer. Richelieu vit, d'une part, qu'il fallait offrir à des ames ardentes un aliment capable d'exercer leur activité; et de l'autre, que le goût des lettres, incompatible avec l'esprit de faction, est nécessairement ami de l'ordre, de la paix et des lois. En humiliant un parti encore nombreux et formidable; et en retirant des mains de la noblesse un pouvoir usurpé, dont elle abusait, pour concentrer toute la force publique dans les mains du monarque, il sentit qu'il était nécessaire de tranquilliser les esprits, qu'alarment et qu'effarouchent toutes les innovations; qu'il fallait chercher à diriger l'opinion publique, que la puissance ne subjugue jamais et ne doit jamais dédaigner, et que le moyen le plus propre à la captiver, était d'intéresser à ses vues cette classe d'hommes sages, instruits, paisibles observateurs des évènemens et de leurs causes, qui finissent toujours par donner le ton à leur siècle, et leurs opinions à la postérité.

Séguier mérita de succéder à Richelieu. Enfin Louis XIV régna. Ce monarque, vivement frappé de tout ce qui portait le caractère de la grandeur,

sentit qu'une nation n'est véritablement grande que par la supériorité des lumières. Il fut trop jaloux de la gloire, il en connut trop bien le prix, pour laisser à un de ses sujets l'honneur de protéger des hommes à qui seul il est donné de la répandre et de l'éterniser. Louis XIV vous rassembla dans son propre palais, et voulut devenir lui-même votre protecteur. Le nouvel éclat que cette distinction réfléchit sur l'Académie, parut l'animer d'un nouveau feu ; tous les esprits, exaltés par les merveilles de ce règne, prirent un essor extraordinaire.

Alors on vit éclore à la fois et les plus grandes actions et les plus beaux ouvrages. La langue suivit les progrès des idées, et se revêtit de tous les caractères que voulut lui imprimer le génie. Cette langue, maniée par la nation la plus sociable de la terre, épurée par une cour galante et polie, enrichie et perfectionnée par des poëtes, des orateurs et des philosophes, dut acquérir de l'élégance, de la souplesse, de la grâce et de la clarté; elle dut être féconde en termes propres à exprimer les développemens du cœur humain, les détails des mœurs, et tous les objets qui occupent la société. Cette politesse, peut-être excessivement délicate, qui proscrit de la conversation les gestes trop prononcés, les tons de voix trop élevés et trop forts,

dut proscrire aussi de la langue les mouvemens trop impétueux, les figures trop hardies; mais l'imagination et le sentiment savent se produire sans cet appareil extérieur. Nous avons des modèles d'éloquence de tous les genres : ce n'est pas, il est vrai, de cette éloquence artificielle et mécanique, qui, chez les Grecs et les Romains, résultait de l'emploi de mots dont tous les élémens étaient soumis à des tons et à des mouvemens déterminés et invariables. Notre langue, presque dénuée de quantité, d'accens et d'inversions, est privée de ces ressources; mais nos compositions n'en portent que davantage l'empreinte de l'ame et du génie de l'écrivain.

Un langage exact dans ses définitions et ses mots, et simple dans ses tours, est l'instrument le plus propre à affermir la marche de la raison. La philosophie a été perfectionnée par le caractère même de notre langue; et notre langue, à son tour, a dû de nouvelles richesses à la philosophie.

Les progrès réciproques des lumières et de la sociabilité ayant rendu le goût des lettres plus universel et plus populaire, on s'est attaché à écrire pour tous les ordres de lecteurs; on a ambitionné le suffrage de tous ses juges; et lors même qu'on s'est proposé d'instruire, on a cherché à intéresser et à plaire.

La poésie peut-être n'a pas été si heureuse. Un goût plus sévère a ralenti les élans de l'imagination, et a amorti l'enthousiasme du poëte. Les esprits, attirés par des objets plus sérieux, sont devenus moins sensibles au plus aimable des arts. Tel est le destin des peuples ainsi que des individus; ce n'est qu'aux dépens de l'imagination et des sens que la raison s'éclaire et se fortifie. Mais nous avons trouvé des dédommagemens à nos pertes. La prose a pris un essor plus hardi; et, franchissant l'intervalle qui la séparait du langage poëtique, elle s'est emparée avec succès des images, des figures, des mouvemens qui ne semblaient réservés qu'à la poésie. C'est là, ce me semble, un des caractères les plus frappans des productions de nos grands écrivains dans ce siècle de lumières; siècle qui formera, dans l'histoire de l'esprit humain, une époque aussi brillante que celui de Louis XIV.

Pourrions-nous, messieurs, nous retracer le tableau de nos acquisitions et de nos richesses, sans tourner des regards reconnaissans vers votre auguste protecteur? L'Académie n'oubliera jamais ce jour si glorieux pour elle, où ce monarque, à peine assis sur le trône, vint présider à une de ses assemblées. Présage heureux de la bienveillance particulière dont il vous a constamment honorés!

Les progrès de la raison, chez un peuple, sont le plus bel éloge du souverain. Les ouvrages dont vous avez enrichi, messieurs, la philosophie et les lettres, sont autant de trophées élévés à la gloire de Louis XV. Je ne célébrerai ni ses vertus ni les glorieux évènemens de son règne; ma faible voix ne répétera point des louanges dont ces murs ont rétenti cent fois : mais qu'il me soit permis de rendre hommage à son amour pour la paix, la première vertu des rois. Si nous avons échappé aux calamités de la guerre, c'est à Louis que nous le devons.

Heureuse cette Compagnie d'avoir pour protecteur le bienfaiteur de l'Europe.

RÉPONSE

De M. de Châteaubrun au discours de M. l'abbé Arnaud.

MONSIEUR,

Vous avez donné, il y a quelque tems au public, des *Variétés Littéraires*, mélange curieux, aussi amusant qu'instructif. C'est le jardin des Muses, si je puis le nommer ainsi; on y trouve des fleurs dont le coloris est immortel; des fruits qui flattent le goût, et qui nourrissent agréablement l'esprit et la raison.

Mais me trompé-je, monsieur? est-ce un prestige qui m'a séduit? est-ce la vérité qui m'éclaire? En nous parlant de l'élocution, n'avez-vous pas joint l'exemple au précepte? Votre style m'a singulièrement affecté. Il est partout noble et soutenu; il est figuré, mais il est clair; il a le ton de la poésie, mais il en a la douce harmonie. Vos épithètes n'y sont

point oisives, elles enrichissent toujours le mot qui les appelle. Vos images ne sont point de simples ressemblances; c'est l'objet même que vous peignez. Oui, monsieur, en entrant à l'Académie, vous y apportez la perfection du langage, que communément on vient y chercher. Combien en aurais-je besoin, messieurs, dans la circonstance où je me trouve! Je dois, et je vais vous tracer succinctement l'éloge d'un confrère très-regretté. Pardonnez, messieurs, à ma vieillesse, si les faibles accens de ma voix ne répondent pas à mes desirs.

M. de Mairan, dont la mémoire nous sera toujours chère, était homme de condition; il en avait tous les sentimens; il les cultiva par une excellente éducation et par un goût décidé pour l'étude. Né géomètre comme Pascal, il en avait la justesse d'esprit, la précision, la profondeur, l'élévation. Il écrivit de bonne heure, et ses essais furent des chefs-d'œuvre. Il marcha à pas de géant dans les sciences abstraites, et plana plus d'une fois à la suite de Descartes et de Newton. M. de Mairan fut un homme célèbre, dans un âge où les meilleurs esprits s'efforcent de le devenir. De là, l'empressement de l'Europe savante à le connaître, à le consulter : de là, les académies les plus renommées

lui ouvrirent leurs sanctuaires, et l'appelèrent au partage de leur gloire et de leur travaux.

De quelque genre de littérature dont chacune de ces académies s'occupât, le génie vaste et facile de M. de Mairan faisait face à tout. Dans ce commerce de richesses littéraires, combien de secrets arrachés à la nature! quelle masse de lumière ne résulta pas d'un si noble travail!

Son ouvrage sur l'aurore boréale lui procura, principalement dans le Nord, autant d'admirateurs que de lecteurs : il en développe les causes véritables et les phénomènes si variés. De là, sans perdre son objet de vue, il remonte aux tems héroïques; il devient l'interprète ingénieux des rêves sublimes d'Homère; il le suit sur le mont Olympe; il construit avec lui, dans cette aurore lumineuse, les palais brillans des déesses et des dieux. Dans le Nord, physicien exact et profond; sur l'Olympe, et avec Homère, mythologiste plein d'agrément.

Mais bientôt son génie donne à sa physique une plus grande étendue. Dans son Traité de la Glace par la voie de la congélation et du dégel, il analyse tous les corps, il en pénètre la

nature, il en compose l'univers. Il laisse à la raison humaine tous ses droits, il n'en condamne que les abus.

Suivez-le sous un autre hémisphère. Lisez ses correspondances avec l'empire des Chinois. Observateur pénétrant, mais historien toujours sincère, il les juge en homme impartial. Voyez avec quelle modestie il interroge, avec quelle adresse il instruit. Ses doutes sont des preuves, ses conjectures sont des démonstrations. Rien n'échappe à son ardente curiosité; ni la mesure de leur capacité pour les sciences, ni les découvertes qu'ils y ont faites, ni les préjugés dont ils sont nourris, ni les principes de leur gouvernement : il perce l'obscurité des tems, il recherche leur origine ténébreuse, et ramène leur chronologie aux bornes où ils doivent la renfermer.

Mais pourquoi chercher M. de Mairan si loin de nos regards? Voyez-le de plus près, pour en connaître mieux le prix : voyons-le dans l'Académie des Sciences succéder à l'emploi de M. de Fontenelle, et le remplir avec éclat.

Quel nom à prononcer dans la littérature, messieurs, que celui de Fontenelle! Fontenelle, l'ami des grâces, l'organe de la raison, dont les ouvrages sont le dépôt de l'esprit, si j'ose ainsi le dire. Tous deux grands peintres, tous deux également

sages dans le dessin, il y avait quelque différence dans la manière. Le pinceau de M. de Fontenelle était delicat, la touche de M. de Mairan plus austère. Mais arrêtons-nous, messieurs; c'est avoir fini l'éloge de ces deux hommes rares, que de les avoir comparés.

DISSERTATION

SUR

LE CABINET DE CICERON,

D'APRÈS M. L'ABBÉ VENUTI.

CICÉRON était âgé d'environ quarante-trois ans lorsqu'il se proposa de former une bibliothèque et une collection d'antiquités. Il avait rempli d'une manière distinguée les plus belles places de la république; il touchait au moment d'obtenir le consulat; mais prévoyant les malheurs qui menaçaient la liberté de sa patrie, et faisant attention qu'il est un tems dans la vie où les seuls biens qui conviennent à l'homme sont la retraite et le repos, il s'occupa dès lors des moyens propres à répandre de la douceur sur les momens de sa vieillesse. « Gardez-vous » bien, écrivait-il à son intime ami, Titus » Pomponius Atticus, qui demeurait alors à » Athènes, gardez-vous bien de promettre ou

» de vendre votre bibliothèque à personne ; » fermez l'oreille à toutes les propositions qu'on » pourra vous faire à ce sujet, quelqu'avanta- » geuses qu'elles vous paraissent : c'est une res- » source que je veux me procurer dans ma vieil- » lesse, et je prends déjà pour cela les mesures » et les arrangemens nécessaires ».

L'intention de Cicéron était de placer sa bibliothèque dans sa maison de campagne auprès de Tusculum ; maison où, pour nous servir de ses termes, non-seulement il aimait à demeurer, mais dont la seule idée l'affectait d'une manière infiniment agréable. Ce grand homme croyait, avec raison, que la campagne est le seul asile qui convienne aux philosophes. La pureté de l'air qu'on y respire, le repos, la liberté, le silence, tout y appelle la réflexion et invite à l'étude. La passion de Cicéron pour les livres s'augmentait de jour en jour ; *elle égale*, écrivait-il à Atticus, *ce dégoût que j'ai pour le reste des choses humaines ;* mais ou Cicéron était de mauvaise foi lorsqu'il écrivait de la sorte, ou il était plus âgé qu'on ne le croit communément : en effet, à l'âge de quarante-trois ans, il touchait au terme de ses espérances ; près d'obtenir enfin la dignité qui faisait l'unique objet de ses travaux et de son ambition, dignité qui devait le placer à la tête de la république, et

lui donner une autorité dont l'étendue était égale à celle de l'empire romain, il n'avait alors dans la tête que des idées de grandeur et de gouvernement. Mais il en était de Cicéron comme de beaucoup de personnes de nos jours ; il philosophait et n'était guère philosophe.

L'orateur romain ne mit pas moins d'empressement et de soins à se procurer de beaux morceaux d'antiquité que de bons livres. « Vous con-
» naissez mon cabinet, écrivait-il à Atticus, tâchez
» de me procurer des morceaux dignes d'y occu-
» per une place et propres à l'embellir; au nom
» de notre amitié, ne laissez rien échapper de ce
» que vous trouverez de curieux et de rare. J'ai
» coutume d'acheter, mandait-il à Fabius Gallus,
» toutes les statues qui peuvent orner le lieu de mes
» études ». Atticus l'ayant informé qu'il ne tarderait pas à lui envoyer une très-belle statue qui réunissait les têtes de Mercure et de Minerve, Cicéron lui répond avec transport : « Votre dé-
» couverte est admirable ; la statue dont vous me
» parlez est faite toute exprès pour mon cabinet;
» vous savez qu'on place les Mercures dans tous
» les lieux d'exercice, et la Minerve convient
» d'autant mieux à celui-ci, qu'il est uniquement
» destiné à l'étude. Continuez à me rassembler,
» ainsi que vous me l'avez promis, en aussi grande

» quantité qu'il sera possible, des morceaux de » cette nature ». Il ne cessait d'écrire à tous ceux de ses amis qu'il croyait être à portée de satisfaire sa curiosité, et il attendait leur réponse avec cet empressement et cette impatience qu'on remarque aujourd'hui dans quelques-uns de nos amateurs. Le pauvre Atticus surtout était accablé de lettres. « Ne me faites pas attendre long-tems les acquisi- » tions que vous avez faites pour mon académie; » la seule idée de ces termes de marbre à têtes de » bronze, dont vous me parlez dans votre der- » nière lettre, me transporte d'aise et de plaisir; » encore un coup faites ensorte qu'ils me par- » viennent incessamment avec d'autres statues, et » tout ce que vous avez trouvé de propre à orner » mon cabinet. Je m'en rapporte à l'amitié que » vous avez pour moi et à votre bon goût... Vous » ne sauriez imaginer jusqu'où va ma passion pour » ces sortes de choses; elle est telle qu'elle pourra » paraître ridicule aux yeux de bien des gens; » mais vous qui êtes mon ami, vous ne devez pen- » ser qu'à la satisfaire.... Achetez-moi sans ba- » lancer, lui dit-il ailleurs, tout ce que vous dé- » couvrirez de rare ; mon ami, n'épargnez pas » ma bourse ». Le plus enthousiaste des amateurs tiendrait-il un autre langage ? Nous nous rappelons à ce sujet qu'un prélat de la maison Strozzi,

voulant acheter à Rome une pierre gravée antique, et d'une beauté extraordinaire, et n'étant pas en état d'en payer sur-le-champ la valeur, laissa en gage son carrosse et ses chevaux, et avoua qu'il lui en eût moins coûté d'aller à pied toute sa vie que de se voir privé de cette pierre.

TRADUCTION D'UNE LETTRE,

DE M. LE COMTE ALGAROTTI,

SUR LES CONNAISSANCES MILITAIRES

DE VIRGILE.

LUCAIN a chanté les exploits des plus grands capitaines qui aient jamais été ; il a mis en vers une bonne partie des commentaires de César. Il ne faut donc pas être surpris de trouver dans son poëme historique le beau plan de la guerre contre Afranius et Petreïus, ainsi que les savantes précautions que César prit à la journée de Pharsale contre la cavalerie de Pompée.

Lucain est un peintre de portraits; il a peint de beaux visages, parce qu'il les avait devant les yeux : mais Homère a puisé toutes ses richesses dans son imagination; les figures qu'il a tracées, il les a embellies; il les a, en quelque sorte, créées; pour embellir ainsi les objets,

sans les dénaturer, que de connaissances ne devait-il pas posséder! Nous ne nous arrêterons ici qu'à celles qu'il eut dans l'art militaire. C'est le poëme d'Homère, qui donna à Philippe l'idée de la phalange macédonienne, de cette troupe formidable qui vainquit tant de peuples, et qui ne céda qu'à la légion romaine. Tout le monde sait qu'Homère fut, pour ainsi dire, le compagnon et le guide d'Alexandre dans la conquête de l'Asie.

Peut-être dira-t-on que l'enthousiasme a fait voir plus d'une fois dans les ouvrages de ce poëte des choses qui réellement n'y sont pas, et que la prévention a pu seule lui distribuer cette nouvelle espèce de gloire; mais se refusera-t-on au témoignage des guerriers eux-mêmes? Le maréchal de Puységur n'hésite pas de placer Homère au nombre des écrivains militaires. Parmi plusieurs autres remarques qu'il fait à l'avantage de notre poëte, il observe qu'Homère regarde avec raison le silence que gardait dans sa marche l'armée grecque, comme un signe caractéristique de la discipline militaire; tandis que le tumulte et la confusion régnaient parmi les troupes indisciplinées de l'Asie. Il le loue d'avoir connu la force des rangs serrés, où les piques se soutiennent, les casques se

touchent et les boucliers portent sur les boucliers. Il observe la division qu'Achille avait faite de ses soldats en différentes troupes de cinq cents hommes chacune, comme la cohorte des Romains et le bataillon des modernes. Il admire le camp que Nestor fit entourer d'un fossé profond, et fortifier d'un retranchement flanqué de tours, pour mettre l'armée et les vaisseaux à couvert des sorties des Troyens. Enfin, il trouve qu'Homère parle trop bien de l'art militaire pour n'avoir pas été guerrier lui-même.

Lorsque je lus ces observations du maréchal de Puységur sur les connaissances militaires d'Homère, je crus qu'il parlerait aussi de Virgile; mais je fus fort étonné de voir qu'il n'en disait pas un mot. Cependant il y a beaucoup d'endroits dans l'Énéïde où Virgile paraît très-versé dans l'art de la guerre; et s'il est au-dessous de son modèle du côté de la poésie et de l'invention, il ne lui est guère inférieur pour les connaissances dont il a enrichi son poëme.

Lorsqu'Énée, débarqué sur le rivage d'Italie, quitte son armée pour aller solliciter des secours contre ses ennemis, il la laisse dans un camp fortifié selon les règles de l'art. D'un côté, il était défendu par le Tibre; de l'autre, il était couvert

d'un fossé et d'un retranchement flanqué de tours (1). Près du camp, Enée s'était emparé d'une hauteur où il avait placé une tour de bois. C'était une sorte de poste avancé qui défendait le camp, dominait la campagne, et d'où l'on pouvait avertir facilement de l'arrivée des ennemis (2).

Les Troyens avaient ordre de se tenir dans leurs retranchemens, toujours sur la défensive, et de ne point s'exposer en rase campagne, jusqu'à l'arrivée d'Énée et des secours qu'il devait amener. Y avait-il de parti plus sage à prendre (3) ?

Turnus au contraire cherche à profiter de l'absence d'Énée, et veut assaillir les Troyens (4). Il fait lancer des torches ardentes et des matières embrâsées sur les vaisseaux troyens (5). Cette opération consume une bonne partie du jour; l'attaque du camp est remise au lendemain matin. Turnus fait les préparatifs nécessaires; et distribue ses troupes. Il place devant les portes

---

(1) Lib. 9, v. 468, et seq.
(2) Ibid, v. 530.
(3) Ibid, v. 40.
(4) Ibid, v. 6, et seq.
(5) Ibid, v. 69, et seq.

des piquets de cavalerie, commandés par Messape, avec ordre d'allumer de grands feux pour découvrir les manœuvres de l'ennemi. Derrière cette troupe étaient quatorze compagnies de cent fantassins chacune, qui devaient se relever, faire la ronde, être alertes toute la nuit, et en avant de l'armée latine (1). Les Troyens, de leur côté, disposent tout pour la défense, fortifient les portes et pratiquent des communications parmi les différens ouvrages du camp (2). Le jour paraît, Turnus donne le signal pour l'assaut. Les Latins, à couvert sous leurs boucliers, travaillent à combler les fossés et à ouvrir une partie du retranchement; d'autres tentent de les franchir dans les endroits où ils sont dégarnis de troupes : mais les uns et les autres, repoussés par les efforts des Troyens, s'éloignent de leur camp et font pleuvoir une grêle de traits sur leurs retranchemens, pour recommencer ensuite l'attaque avec plus de succès, lorsque le nombre des soldats qui les défendent sera diminué. Mais l'attaque principale, celle où Turnus commande en personne, se fait au poste avancé où s'élève une haute tour. Ce prince y jette une torche ardente; la flamme

---

(1) Lib. 9, v. 156, et seq.

(2) Ibid, v. 168, et seq.

gagne, le vent (1) en augmente les progrès; les guerriers qui la défendent se retirent avec précipitation dans la partie que le feu n'a pas encore entamée, ils se pressent, ils s'entassent les uns sur les autres; la tour s'écroule avec fracas, et ses défenseurs sont ensevelis sous ses débris enflammés.

Les Troyens, pour réparer une si grande perte par une action décisive, font une sortie et mettent les Latins en déroute. Turnus accourt pour profiter de l'avantage que lui donne l'ennemi en s'exposant en rase campagne; il rallie les Latins, met en fuite ses ennemis, les poursuit l'épée dans les reins, et emporté par son ardeur, il entre avec eux dans leur camp : là il fait des prodiges de valeur et se jette ensuite dans le Tibre (2). C'est ainsi que Rodomont, dans l'Arioste, se trouve enfermé dans la ville de Paris, s'y défend seul contre tous, se jette ensuite dans la Seine, qu'il passe à la nage au travers d'une grêle de traits.

C'en était fait des Troyens, remarque Virgile, si Turnus avait eu la tête assez froide pour mettre

---

(1) Lib. 9, v. 503, et seq.; 530: et seq.

(2) Ibid, v. 683, et seq.; 717, et seq.; 727, et seq.

un frein à sa valeur et pour introduire ses guerriers dans le camp des Troyens (1).

Sur ces entrefaites, Enée arrive avec une flotte; il amène de nouveaux secours, et surtout beaucoup de chevaux, dont son armée avait grand besoin : il fait son débarquement, et change bientôt la face de la guerre, qui, de défensive qu'elle était, devient offensive de la part des Troyens. Ils ne se tiennent plus enfermés dans leurs retranchemens : ils en sortent; ils s'étendent dans la campagne, et se mettent en marche pour venir assiéger la capitale du roi latin. L'ordre de la marche convient à la nature des lieux où elle doit se faire. L'espace qui s'étend depuis le camp troyen jusqu'à la cité des Latins est moitié plaine, moitié montagne. Enée. à la tête de l'infanterie, passe sur les hauteurs, la cavalerie le côtoye dans la plaine, s'étend dans la campagne, et guette l'ennemi (2).

Turnus lui-même, avec son infanterie, va au-devant d'Enée, et comme il connaît mieux le pays, il pense à occuper, dans les bois, certains passages où Enée devait s'engager, à se rendre maître des hauteurs, à le combattre enfin et à le

(1) Liv. 9, v. 757, et seq.

(2) Lib. 11, v. 511, et seq.

vaincre, à la faveur du terrain ; en même tems il ordonna à Camille, à Messape, et aux autres chefs de la cavalerie, de marcher dans la plaine, d'aller à la rencontre des cavaliers troyens, et d'en soutenir l'effort pendant qu'il sera aux prises avec Enée (1).

Les deux corps se rencontrent dans la plaine, rangés de côté et d'autre par escadrons. Arrivés à la portée de l'arc, ils se lancent des traits, et après quelques escarmouches, pendant lesquelles ils perdent et gagnent alternativement du terrain, ils en viennent aux mains ; le combat est opiniâtre. Virgile le peint avec les couleurs les plus fortes, tandis qu'Homère ne décrit, dans son poëme, que des combats de chars ou d'infanterie

Camille est tuée; la troupe qu'elle commandait lâche le pied, et entraîne dans sa fuite le reste de la cavalerie. Les Troyens poursuivent l'ennemi jusques sous les murs de la ville. Turnus apprend cette nouvelle; il craint d'être pris en queue, et coupé par la cavalerie troyenne; il prend le parti de se retirer. Enée marche sans obstacle dans les défilés, d'où la crainte avait délogé l'ennemi. Il aperçoit de la hauteur sa ca-

(1) Lib. 11, v. 515, et seq.

valerie victorieuse de celle des ennemis : il arrive le soir devant la ville, presqu'en même tems que Turnus ; il y trace et fortifie son camp, d'où il sort ensuite pour combattre Turnus dans un combat singulier, qui termine la guerre et le poëme (1).

C'est ainsi que Virgile a su imaginer le plan d'une guerre défensive et offensive. Partout il fait éclater ses connaissances militaires, soit qu'il s'agisse d'asseoir un camp, soit qu'il faille l'attaquer ou le défendre ; il sait aussi bien faire marcher une armée que la mettre en ordre de bataille, et il place avec art les corps qu'il commande dans les lieux où ils ont plus d'avantage.

Au reste, il n'est pas étonnant qu'il fût initié dans les secrets de l'art militaire. La plupart de ses amis, Pollion, Varus, Mécène, étaient guerriers, et Horace lui-même pouvait entrer dans son conseil de guerre,

Militiæ quamquam piger et malus.

Outre cela, le métier des armes était celui des Romains ; ils s'y exerçaient ; ils en raisonnaient

---

(1) Lib. 11, v. 517, et seq.

sans cesse, et l'on devait parler de guerre à Rome comme on parle de commerce en Hollande, de théâtre à Paris, et de politique à Londres.

Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que cette partie des connaissances de Virgile n'ait attiré l'attention et mérité les éloges d'aucun de ses admirateurs. On pourrait, ce me semble, en citer plus d'une raison. Homère est le dieu des écrivains. L'Illiade fut le premier livre que lurent les Grecs : elle fut en vénération dès les tems même que nous appelons anciens; elle faisait autorité en toute matière, et les vers de ce poëme étaient comme autant d'oracles. Voilà pourquoi les anciens écrivains militaires l'ont cité si souvent, et comment il a acquis tant de réputation du côté de la science militaire.

Virgile au contraire a écrit dans un tems où les livres étaient fort multipliés. Les bibliothèques, qui faisaient dès-lors une partie du luxe des grands, celle des Ptolomée surtout, avec laquelle aucune des nôtres ne peut entrer en parallèle malgré la fécondité de la presse, en sont une preuve incontestable.

La science de Virgile étant donc plus commune, ne devait pas frapper aussi vivement les regards de ses lecteurs; d'ailleurs ses commentateurs cherchèrent toute autre chose dans ses vers que

sa doctrine militaire, et quand ils l'y auraient cherchée, il ne leur était pas si facile de l'y trouver. Le poëte traite cet art en maître, sans affectation et sans parade, avec autant de liberté que de délicatesse; tandis que ses scoliastes, nourris dans l'ombre des écoles, ne connaissaient d'autres guerres que celle de la plume, et ne savaient s'escrimer que sur le papier.

TRADUCTION (1)

DU DIALOGUE DE PLATON

INTITULÉ ION.

Avant de faire sur l'objet et le plan de ce dialogue les réflexions que j'eus l'honneur d'exposer à la Compagnie, dans mon dernier Mémoire sur Platon, j'avais entrepris de le traduire.

Je crus d'abord devoir être fidèle à l'original; je devins plat et barbare : la roideur, la sécheresse, une marche lourde et embarrassée, en un mot, l'air de l'effort et de la contrainte avaient pris la place de ces tours faciles et animés, de ces mouvemens naturels et inattendus, de ces grâces naïves et piquantes; enfin, de ce style plein de vie et de cet air de nature qui font l'essence du dialogue, et qui distingue particulièrement celui de Platon.

(1) Lue à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 2 juillet 1771.

Je pris le parti d'être moins littéral, et je m'aperçus que ma version devenait plus supportable, mais sans acquérir néanmoins plus d'intérêt, si ce n'est peut-être aux yeux de ceux qui connaîtraient parfaitement et la philosophie de Platon, et les mœurs des Athéniens de son siècle. Et comme il m'était démontré que ces connaissances ne sauraient appartenir qu'au très-petit nombre des savans qui ont fait une étude particulière, non-seulement des ouvrages, mais de l'élocution de ce philosophe, j'abandonnai sans regrets une entreprise, dont je sentais toutes les difficultés, sans en prévoir aucun avantage.

Le recueil qu'on a publié récemment, sous le titre de *Bibliothèque des anciens Philosophes*, recueil composé en grande partie des traductions de divers dialogues de Platon, a tout à la fois piqué ma curiosité et réveillé ma première attention. Le hazard m'ayant fait tomber précisément sur la traduction de l'Ion, j'y ai vu, non sans étonnement, un jargon plat ou sauvage substitué, presque d'un bout à l'autre, au style toujours noble, toujours élégant de Platon. En vérité, ces prétendus traducteurs ont bonne grâce à nous vanter le charme et l'harmonie du langage de ce philosophe; a-t-on le sentiment de l'harmonie des langues anciennes, quand on est si fort éloigné de sentir

celle de sa propre langue? Cependant, c'est d'après ces versions que la plupart des lecteurs jugent de Platon: surpris, indignés de l'énorme différence qui se trouve entre l'idée qu'on leur donne de son style, et celle qu'ils sont forcés de s'en faire sur la manière dont on traduit ses ouvrages, ils mettent avec raison les éloges décernés à ce philosophe au nombre de ces vieilles admirations que les érudits se transmettent sans les avoir jamais senties. Voilà les motifs qui m'ont déterminé à reprendre la traduction que j'avais abandonnée; les libertés que j'y prends, se trouvent justifiées dans les notes dont je l'ai accompagnée.

Je ne répéterai point ici les observations que j'ai déjà faites sur le véritable objet de ce dialogue (1); mais je crois devoir en faire connaître plus particulièrement la composition et la marche.

De tous les rhapsodes ou acteurs, qui, au tems de Socrate, récitaient et commentaient en public les écrits d'Homère, il paraît qu'Ion fut le plus célèbre.

Fier des applaudissemens que lui prodiguaient

---

(1) Voyez mon Mémoire sur le style et les ouvrages de Platon.

toutes les villes de la Grèce, et que la multitude accorde toujours avec transport à tout ce qui nourrit la superstition et la sensibilité (car les hommes, lorsqu'ils sont assemblés, ne font guère usage que de leurs sens), Ion se regardait comme bien supérieur aux Métrodore, aux Stésimbrote, aux Glaucon, commentateurs philosophes, qui, ayant pénétré le vrai sens de la doctrine d'Homère au travers des ornemens poëtiques dont elle est enveloppée, avaient expliqué la théologie de ce poëte par les phénomènes de la nature.

Socrate rencontre notre rapsode dans une des rues d'Athènes ; il l'aborde, et se propose de lui ouvrir les yeux, non sur des vérités qu'il n'était point en état de recevoir, mais sur la vanité de ses triomphes, en lui prouvant qu'il ne les devait à aucune connaissance solide et réelle. D'abord, pour arrêter ses pas et fixer son attention, il vante à l'excès la profession de rhapsode. Ion pense trop avantageusement et de l'importance de son art et de l'excellence de son talent, pour apercevoir dans les complimens de Socrate l'apparence même de l'ironie ; il répond avec cet orgueil naïf, je dirais même insolent, qui semble caractériser aujourd'hui encore cette classe d'hommes dont les succès les plus éclatans, mais les

plus momentanés de tous, ne sont communément dûs qu'à une petite mesure d'intelligence, à une grande sensibilité d'organes et à une mémoire prompte et fidèle. Socrate lui adresse plusieurs questions, dont l'unique objet est de lui faire sentir que chaque art a ses principes propres et particuliers, qui en éclairent toutes les parties, et dont la connaissance doit par conséquent mettre en état d'en juger toutes les productions, à quelqu'artiste qu'elles puissent appartenir. Il indique en même tems que ces arts sont subordonnés eux-mêmes à la science, seule dominatrice de tous les objets des connaissances humaines, d'où découlent et où viennent aboutir les différentes théories de chaque art en particulier, et que l'antiquité a si heureusement représentée sous l'image d'Apollon, dirigeant le concert des Muses.

Ion tâche en vain de se refuser à l'évidence des raisonnemens de Socrate; cependant, comme il prétend l'emporter sur tous ses rivaux lorsqu'il est question d'interpréter Homère, et que s'il s'agit des autres poëtes, il avoue lui-même que tout son talent l'abandonne, il demande à Socrate la solution de ce singulier problême.

Socrate s'empresse de le satisfaire, non par des raisonnemens profonds et philosophiques, qu'un

rhapsode, c'est-à-dire, un homme qui n'avait exercé que sa mémoire et son imagination, n'aurait pu comprendre, mais par une des plus poétiques et des plus heureuses comparaisons qui existent dans les ouvrages de l'antiquité. C'est par les effets du magnétisme qu'il explique les effets de l'enthousiasme.

Ici, il ne faut pas croire, comme on fait presque tous les commentateurs, que Socrate parle sérieusement. Celui qui mettait ses forces et son adresse à détruire la superstition, tour à tour fille et mère des mensonges poétiques, était bien éloigné, sans doute, de regarder les poëtes comme les organes et les interprètes du ciel; mais au lieu de s'élever contre *la divinité de la muse et l'inspiration du poëte*, et de combattre une opinion consacrée alors par la croyance publique, il la confirme au contraire, et la fait servir de fondement aux preuves dont il se sert pour infirmer l'autorité de la doctrine des poëtes, en montrant que, puisque sans l'inspiration divine ils n'étaient capables de rien, ils ne possédaient point la connaissance réelle de ce qu'ils enseignaient.

N'oublions pas de remarquer qu'en parlant de l'enthousiasme, Socrate semble en éprouver les accès; son style, jusque là tranquille, simple et naturel, s'enflamme, s'élève, se précipite; ses ex-

pressions deviennent tout-à-coup rapides et sonnantes, et sa diction impétueuse, ardente, métaphorique, imite tout à la fois et les transports du poëte et la cadence du vers.

Ion, qui dans ce tableau se voit placé immédiatement à côté des poëtes, comme les poëtes le sont à côté des dieux, ne sent d'abord que l'avantage de tenir de plus près à la divinité; mais enfin, las de s'entendre dire qu'il est dépourvu de toutes connaissances solides, et qu'il n'est en état de bien parler que lorsqu'il ne fait aucun usage de sa raison, moins flatté de ce qu'on lui accorde qu'offensé de ce qu'on lui refuse, il prend le parti de nier hautement ce dont il ne s'aperçoit pas qu'il est déjà convenu plus d'une fois; et c'est alors que Socrate, revenant sur sa première proposition avec de nouvelles armes, la développe et la prouve par des exemples multipliés; il saisit, il presse le rhapsode de tous côtés; ainsi, pour enchaîner les mouvemens de son ennemi, le serpent multiplie les replis tortueux dont il l'environne. Ion ne fait plus un seul pas sans descendre plus avant dans les piéges qui lui sont tendus; et Socrate ne l'abandonne qu'après l'avoir réduit à des absurdités et à des contradictions, qui, dans une situation d'esprit plus tranquille, le feront

rougir et le conduiront à penser désormais plus modestement de lui-même.

Qu'il me soit permis de dire en terminant cet exposé, qu'on n'a pas encore observé d'assez près l'artifice de la dialectique de Platon. Dans la crainte ou d'ennuyer cette assemblée ou de fatiguer son attention, en conservant à la rigueur une manière de philosopher si différente de la nôtre, j'avais voulu supprimer quelques questions, quelques exemples, en un mot, faire des retranchemens au texte; mais je n'ai pas tardé à m'apercevoir que ce tissu est indestructible, et qu'il en est des raisonnemens de Platon comme d'un filet dont on ne saurait rompre une seule maille sans ménager à sa proie le moyen de s'évader.

SOCRATE.

Je vous salue, Ion (1) ; d'où nous venez-vous aujourd'hui ? Serait-ce d'Ephèse votre patrie ?

---

(1) Τὸν Ἴωνα χαίρειν. Nous saluons, en souhaitant le bon jour, le bon soir. Les Romains souhaitaient de la santé, *salve*, *vale*; et les Grecs, du plaisir et de la joie. Ces particularités m'ont toujours paru dignes d'être remarquées, comme faisant partie des mœurs et des usages des nations.

ION.

Nullement, Socrate ; j'arrive d'Épidaure, où l'on vient de célébrer les fêtes d'Esculape.

SOCRATE.

Est-ce que les Épidauriens ont institué des combats de rhapsodes en l'honneur de leur divinité ?

ION.

Non-seulement des combats de rhapsodes, mais des combats musicaux de tout genre.

SOCRATE.

Eh bien! quel a été votre succès ? car vous vous êtes mis sans doute au nombre des concurrens ?

ION.

Nous avons remporté le premier prix, ô Socrate !

SOCRATE.

A merveille. Les Panathénées approchent, il faut vous y couvrir de la même gloire.

ION.

C'est aussi ce que j'espère, si la divinité me favorise.

SOCRATE.

Savez-vous, Ion, que je vous ai envié plus d'une fois, à vous autres rhapsodes, l'éclat et les avantages de votre profession (1)? Le soin qu'elle exige que vous mettiez à parer votre personne et à vous montrer toujours magnifiquement vêtus; le grand travail qu'il vous faut faire

---

(1) Il n'y a point d'interrogation dans le texte; cependant tout ce que dit ici Socrate est évidemment ironique, et je défie qu'une traduction littérale mette jamais le lecteur à portée même de s'en douter. A quels signes l'ironie se fait-elle donc remarquer dans le texte? A quels signes? Au caractère de Socrate, à celui du rhapsode auquel il s'adresse, à l'objet qu'il se propose, au contraste qui se trouve entre ses sentimens et ses expressions, enfin à des tournures et à des formules qui nécessairement liées aux mœurs, ne sauraient passer avec succès d'une langue dans une autre, si le traducteur ne prend les libertés convenables. C'est surtout dans ces circonstances que la littéralité devient destructive, non-seulement du charme du style, mais de l'intention et de la pensée de l'écrivain; et pour s'en convaincre, il n'y a qu'à jeter les yeux sur nos comédies, vous y verrez une infinité de tournures que vous ne parviendrez à bien traduire qu'en ayant recours à des formules équivalentes et dont l'esprit et le sens périraient si vous en conserviez scrupuleusement la teneur et le sens apparent.

sur les ouvrages des poëtes, et particulièrement d'Homère, le meilleur et le plus divin de tous; la nécessité d'apprendre leurs vers, et surtout d'en bien pénétrer le sens; tout cela mérite sans doute une grande considération; car enfin on aspirerait vainement au beau nom de rhapsode, si l'on entendait parfaitement et tout ce que le poëte a dit, et tout ce qu'il a voulu dire. En effet, qu'est-ce qu'un rhapsode, sinon l'interprête de la pensée et de l'esprit du poëte? Or, comment interpréter et faire comprendre aux autres ce qu'on ne comprendrait pas soi-même? Encore une fois tout cela me paraît souverainement digne d'envie.

ION.

Oh! que cela est bien dit, Socrate! et voilà précisément la partie de mon art à laquelle je me suis principalement attaché; aussi puissé-je me vanter de parler d'Homère beaucoup mieux qu'homme qui soit au monde. Oui, ni Métrodore de Lampsaque, ni Stésimbrote de Thrase, ni Glaucon, ni aucun de ceux qui m'ont précédé, n'est entré plus avant que moi dans l'esprit de ce poëte, et n'a fait remarquer dans ses ouvrages tant et de si belles pensées.

SOCRATE.

J'en suis charmé, Ion, car les importantes découvertes que vous avez faites, vous ne m'envierez pas le bonheur de les apprendre de vous-même.

ION.

En effet, les embellissemens que j'ai su donner à Homère sont une chose vraiment digne d'attention : si les amateurs de ce poëte me faisaient justice, ils me couronneraient d'une couronne d'or.

SOCRATE.

Peut-être serai-je assez heureux pour pouvoir vous entendre un jour à loisir; mais quant à présent, je vous prierai de me dire seulement si vous n'êtes habile rhapsode que lorsqu'il s'agit d'Homère, ou si vous l'êtes également à l'égard d'Hésiode et d'Archiloque.

ION.

Uniquement à l'égard d'Homère, et c'est bien assez, ce me semble.

SOCRATE.

Croyez-vous qu'il y ait des choses dont Homère et Hésiode parlent de la même manière?

ION.

Je crois qu'il y en a même beaucoup.

SOCRATE.

Nous expliqueriez-vous mieux ce qu'Homère en dit, ou ce qu'en dit Hésiode ?

ION.

Je vous expliquerais également bien ce qu'ils en disent l'un et l'autre, lorsque ces deux poëtes sont d'accord.

SOCRATE.

Et lorsqu'ils ne le sont pas! Par exemple; Homère et Hésiode parlent l'un et l'autre de la divination, n'est-il pas vrai ?

ION.

Oui.

SOCRATE.

Eh bien! nous feriez-vous mieux connaître qu'un devin habile en quoi, sur cette matière, ils sont d'un même avis ou d'une opinion différente ?

ION.

Sans doute, un habile devin vous le ferait mieux connaître que moi (1).

SOCRATE.

Ainsi si vous étiez devin, n'est-il pas vrai que par cela même que vous seriez en état de nous expliquer les choses sur lesquelles ces deux poëtes sont d'accord, il vous serait aisé de nous montrer celles sur lesquelles ils ne le sont pas?

ION.

Cela est évident.

SOCRATE.

Comment donc se fait-il que vous interprétiez si heureusement Homère, et que tout votre talent vous abandonne lorsqu'il s'agit d'Hésiode ou des autres poëtes? Eh quoi! Homère s'est-il donc

---

(1) Serranus donne à cette réponse d'Ion une tournure absolument contraire; et cette interprétation, toute absurde qu'elle est, quoiqu'elle ne soit conforme ni à l'esprit de ce dialogue, ni aux questions que Socrate fait immédiatement après, n'a pas laissé d'être adoptée par le traducteur italien.

exercé sur d'autres matières que celles qu'ont traitées les autres poëtes? Les travaux et les actions militaires, les discours et les mœurs des bons et des méchans, des simples particuliers et des personnes publiques (1); le commerce des divinités soit entr'elles soit avec les humains; les phénomènes célestes; ce qui se passe aux enfers; la généalogie des dieux et des héros, ne sont-ce pas là les objets sur lesquels roule toute la poésie d'Homère?

ION.

J'en conviens, Socrate.

SOCRATE.

Mais tous les autres poëtes chantent-ils autre chose?

ION.

Non, mais ils n'en parlent pas comme Homère.

---

(1) *Καὶ ἰδιωτῶν, καὶ δημιουργῶν.* Marsile-Ficin et Cornarius ont traduit ce dernier mot par *artificum;* le Bembe les a suivis dans sa traduction italienne : ils se sont tous trompés. Serranus l'a très-bien rendu par ces termes : *Qui publica gerunt munera.* Il est évident que Socrate oppose aux simples particuliers *ἰδιωταὶ*, les personnes publiques, *δημιουργοί.*

SOCRATE.

C'est-à-dire, qu'ils en parlent plus mal.

ION.

Qui en doute.

SOCRATE.

Et Homère infiniment mieux !

ION.

Ah ! beaucoup mieux, par Jupiter.

SOCRATE.

Homme charmant, écoutez-moi ; si, dans un cercle, la conversation vient à rouler sur la nature des nombres, et que quelqu'un parle à ce sujet pertinemment, ne se peut-il pas que la justesse de ses raisonnemens soit remarquée et sentie par un autre ?

ION.

Cela se peut très-bien.

SOCRATE.

Celui qui distinguera la personne qui en parle bien, sera-t-il le même qui démêlera celles qui en parlent mal, ou en sera-ce un autre ?

ION.

Ce sera le même, assurément.

SOCRATE.

A merveille; c'est-à-dire un arithméticien.

ION.

Sans doute.

SOCRATE.

Et si le propos tombe sur les alimens, sur ceux, par exemple, qui sont les plus utiles à la santé, et que sur ce point quelqu'un raisonne très-juste, seront-ce deux différentes personnes qui remarqueront, l'une ce qu'on aura dit de vrai, et l'autre ce qu'on aura dit d'absurde, ou sera-ce un seul et même homme?

ION.

Ce sera incontestablement le même homme.

SOCRATE.

Et cet homme, de quel nom l'appelerons-nous?

ION.

De celui de *médecin*.

SOCRATE.

En deux mots; dans toute assemblée où l'on agitera la même matière, ce sera toujours le même homme qui distinguera les personnes qui en parlent bien et celles qui en parlent mal; et il est évident que, s'il ne démêle pas celles qui se trompent, il ne saurait démêler celles qui raisonnent juste.

ION.

Cela me paraît incontestable.

SOCRATE.

Le même homme par conséquent remarquera parfaitement bien et les erreurs et les vérités qu'on avancera sur les choses qui sont du ressort de sa profession.

ION.

Je n'ai rien à dire à cela.

SOCRATE.

Mais n'êtes-vous pas convenu qu'Homère et les autres poëtes, parmi lesquels vous comptez sans doute Hésiode et Archiloque, traitaient des mêmes objets, d'une manière à la vérité différente, en sorte qu'Homère en parle infiniment mieux que les autres?

ION.

Et je n'ai rien dit que de vrai.

SOCRATE.

Donc, si vous démêlez celui qui en parle bien, vous devez nécessairement distinguer ceux qui en parlent mal.

ION.

Il le faut bien.

SOCRATE.

Ainsi nous ne nous tromperons pas, en disant qu'Ion est en état de parler de tous les poëtes aussi admirablement qu'il parle d'Homère ; car il avoue, d'une part, que la même personne peut et doit juger tous ceux qui se sont exercés sur les mêmes objets, et de l'autre, que c'est à-peu-près sur les mêmes objets que s'exercent tous les poëtes.

ION.

D'où vient donc, Socrate, que si l'on me parle de tout autre poëte qu'Homère, il m'est impossible de prêter à ce qu'on dit la même attention, et de rien dire moi-même qui en soit digne, que tout mon talent m'abandonne, que je bâille, que je

m'endors; au lieu que si l'on vient à faire mention de ce poëte, je sors tout-à-coup comme d'un profond sommeil, toute mon ame est attentive, et les paroles me viennent en foule ?

SOCRATE.

Cela n'est pas bien difficile à vous expliquer, mon ami; il est évident que ce n'est ni à l'art, ni à la science que vous devez l'avantage de parler si bien sur Homère. En effet, si c'était à l'art, vous parleriez avec le même succès sur les autres poëtes; car la poésie est un tout, n'est-ce pas (1) ?

ION.

Oui, sans doute.

SOCRATE.

N'est-il pas vrai qu'il n'y a qu'une seule et même

---

(1) *Ποιητικὴ γάρ πȣ ἐςὶ τὸ ὅλον.* Ce qu'on peut entendre de la manière suivante : *Car toutes les compositions, tous les ouvrages des poëtes ne sont autre chose que de la poésie ;* ou bien : *Car toutes les compositions, tous les ouvrages de poésie, de quelque nature qu'ils soient, forment un ensemble, dont toutes les parties se touchent et s'éclairent les unes par les autres.* Je préférerais ce dernier sens, comme beaucoup plus conforme à l'esprit de Platon, ainsi qu'on va le voir incessamment.

méthode d'examiner et de critiquer tous les arts, c'est-à-dire, d'en remarquer les beautés et les défauts, celle dont se sert celui qui est parvenu à posséder un art, quel qu'il soit, dans toute son étendue (1)? Voulez-vous, Ion, que je vous explique le sens de ma question?

---

(1) Ce passage est très-embarrassant. Le voici : Οὐκῦν ἐπειδὰν λάβῃ τὶς καὶ ἄλλην τέχνην ἡντινῦν ὅλην, ὁ αὐτὸς τρόπος τῆς σκέψεως ἐςὶ περὶ ἁπασῶν τῶν τέχνων. M. Grou traduit ainsi : *N'est-il pas vrai que, quand on a saisi un art en son entier, la même méthode sert pour examiner tous les arts qui en dépendent?* Mais qu'est-ce que des arts qui dépendent d'un art? Marsile-Ficin a moins traduit ce passage qu'il ne l'a paraphrasé, commenté : *Nonne, postquam aliquis aliam quamvis artem sibi comparavit, æquè de omnibus quæ sub arte sunt judicat? Eadem quippe de omnibus artibus considerandi ratio est.* Ces mots *æquè de omnibus quæ sub arte sunt judicat* ne se trouvent point dans le texte, et il est évident que la nécessité de trouver un sens a seule engagé Marsile-Ficin à les ajouter.

Pour rendre ce passage très-intelligible et très-net, il me semble qu'il suffit de supposer une ellipse très-légère, et que le sens même indique : Οὐκῦν ἐπειδὰν λάβῃ τὶς καὶ ἄλλην τέχνην ἡντινῦν ὅλην, ὁ αὐτὸς τρόπος τῆς σκέψεως (περὶ ἐκείνης τέχνης) ἐστὶ περὶ ἁπασῶν τῶν τέχνων. *Nonne, postquam aliquis aliam quamvis artem integram sibi comparavit, ratio considerandi (illam artem), eadem est in cæteris artibus?* « N'est-il pas vrai qu'en supposant

ION.

Par Jupiter, je ne desire rien tant, ô Socrate ! vous ne sauriez croire quel plaisir j'ai à vous entendre parler, vous autres sages !

SOCRATE.

Plût au ciel que vous dissiez vrai, ô Ion ! Les sages sont vos pareils, les rhapsodes, les acteurs et ceux dont vous chantez les vers. Pour moi, je ne sais que dire la vérité, comme il convient à un bonhomme; et pour revenir à la question que je viens de vous faire, voyez comme elle est simple et commune, et combien il est aisé à tout homme de comprendre, qu'ainsi que je vous ai dit, lorsqu'on possède un art dans sa totalité, les mêmes principes nous éclairent sur toutes les parties de cet art. Prenons un exemple; la peinture est un art, et cet art est un tout; qu'en dites-vous ?

ION.

Qui peut le nier?

» que quelqu'un possède un art, quel qu'il soit, dans sa
» totalité, la même méthode dont il se sert pour examiner cet art, doit avoir lieu pour tous les autres
» arts ? »

SOCRATE.

Parmi le grand nombre de peintres que nous avons eus, et que nous avons encore aujourd'hui, ne s'en trouve-t-il pas de bons et de mauvais?

ION.

Oui, sans doute.

SOCRATE.

Connaissez-vous quelqu'un qui soit en état de discerner ce qu'il y a d'excellemment ou de médiocrement peint dans les tableaux de Polygnote, fils d'Aglaophon, et qui n'en puisse faire autant à l'égard des autres peintres, en sorte qu'à l'aspect des compositions de ce dernier, il bâille, il sommeille, il soit insensible et muet; et que, s'il s'agit de prononcer sur Polygnote, ou sur tel autre peintre que vous voudrez, à l'instant il se réveille, retrouve tout son talent, et parle avec la plus grande facilité?

ION.

Non, par Jupiter.

SOCRATE.

Passons aux statuaires. Auriez-vous par hazard

ſait rencontre d'un homme qui ſût en état de sentir et d'expliquer ce que Dédale fils de Métion, Epée fils de Panope, Théodore de Samos, ou tel autre statuaire que vous jugerez à propos, ont ſait d'admirable, et qui, portant ses regards sur les ouvrages des autres sculpteurs, perdît tout-à-coup le sentiment et la parole ?

ION.

Encore une ſois, par Jupiter ! je n'ai jamais rencontré un tel homme.

SOCRATE.

Je ne crois pas que, pour ce qui regarde les joueurs de flûte, les citharistes, les citharèdes et les rhapsodes, vous ayez non plus connu personne qui parle savamment d'Olympe, de Thamire, d'Orphée ou de Phémius d'Ithaque, et qui bâille, demeure insensible et muet lorsqu'il s'agit de savoir en quoi Ion est bon ou mauvais rhapsode.

ION.

Je n'ai rien à opposer à ce que vous dites. Mais enfin, il est une chose dont vous ne m'ôterez pas le sentiment ; c'est que, de l'aveu même de mes auditeurs, personne ne parla jamais sur Homère ni mieux ni plus abondamment que moi,

tandis qu'à l'égard des autres poëtes, il s'en faut bien que j'obtienne le même succès. C'est à vous de voir d'où cela peut venir.

SOCRATE.

Je le vois très-bien, Ion, et vais vous ouvrir sur cela ma pensée.

Ce n'est point à l'art, comme je vous l'ai déjà dit, que vous devez l'avantage de bien parler sur Homère; c'est à une force divine qui s'empare de votre ame, la meut et la gouverne à son gré. Ainsi, la pierre appelée, par Euripide, *magnétique*, et par le vulgaire, *héraclienne* (1), attire les anneaux de fer, et leur communique sa propre vertu, en sorte que ces anneaux peuvent, comme

---

(1) Il y a dans le grec Ἡρακλεῖα. Sans doute ce nom fut donné à la pierre d'aimant, parce qu'on trouvait de ces sortes de pierres à Héraclée, en Lydie, en beaucoup plus grand nombre que partout ailleurs. Aussi fut-elle également appelée λίθος Λυδικὸς, *pierre de Lydie*. Hésychius se trompe lorsqu'il distingue la pierre d'Héraclée d'avec le μαγνῆτις. Il prétend que la pierre seule a la vertu d'attirer le fer. Alexandre d'Aphrodisée avait dit avant lui, μαγνῆτις ἕλκει μόνον τὸν σίδηρον (*Comment. in Arist. problem. fol. I*). Et Cicéron, *magnetem lapidem... qui ferrum ad se alliciat et attrahat.* (*de Divinit. lib. I*).

la pierre elle-même, attirer d'autres anneaux, d'où se forme une longue suite de chaînons, suspendus les uns aux autres, et qui tous empruntent leur force de la pierre magnétique : de même, la Muse attire et meut les poëtes ; et les poëtes, communiquant à leur tour aux autres l'impression et le mouvement qu'ils reçoivent, il se forme une chaîne d'enthousiastes, c'est-à-dire, d'hommes suspendus les uns aux autres, comme autant d'anneaux aimantés. Non, ce n'est point à l'art que les bons poëtes épiques doivent leurs admirables poëmes ; c'est à une puissance divine qui s'empare d'eux, les remue et les inspire. Il en est de même des bons poëtes lyriques, tels que les prêtres de Cybèle, qui n'exécutent leurs danses que dans les accès d'un sacré délire ; ce n'est jamais de sang-froid qu'ils chantent leurs belles odes, mais bien lorsque le charme de la mélodie et du rhythme se faisant sentir à leur ame, ils entrent en une sainte fureur, et sont transportés hors d'eux-mêmes : ainsi, quand la divinité les agite, on voit les bacchantes puiser le lait et le miel dans les fleuves ; sont-elles rendues à elle-mêmes ? elles le tenteraient en vain. Ce que se vantent de faire les poëtes lyriques, leur imagination le fait véritablement. Ils nous disent que les vers qu'ils nous apportent, ils les ont cueillis dans les vergers et dans les jardins

des Muses, où coulent des fontaines de miel; que, semblables aux abeilles, ils voltigent çà et là; et ils nous disent la vérité : car le poëte est un être sacré, léger et volage; vainement il entreprendra de chanter, si, plein de la divinité, il n'est transporté hors de lui-même, et privé de l'exercice de la raison. Hors du moment de l'inspiration et de l'enthousiasme, on ne fait point de vers, on ne prononce point d'oracles : ce n'est donc pas l'art qui fait trouver aux poëtes ces beautés et ces merveilles telles que vous en découvrez dans Homère; c'est l'inspiration divine qui seule les fait exceller dans les divers genres vers lesquels ils sont entraînés par la Muse.

Celui-ci chante des dithyrambes, celui-là des éloges; l'un des vers propres à la danse, l'autre à l'épopée, d'autres enfin, des iambes; en sorte que chacun d'eux, se distinguant dans un genre, est incapable de réussir dans les autres; car, encore une fois, ils doivent tout à l'inspiration divine, et rien à l'art; autrement, ce qu'ils pourraient dans un genre de poésie, ils le pourraient dans tous également. Mais la divinité, leur ôtant l'usage de la raison, en fait de purs instrumens, qu'elle emploie à manifester ses volontés et à rendre ses oracles, afin que nous soyons bien con-

vaincus, nous qui les écoutons, que ce ne sont pas eux qui disent ces belles et grandes choses, puisqu'ils ne sont point à eux, mais que c'est la divinité même qui parle, et que c'est par leur bouche qu'elle se fait entendre. Voulez-vous une preuve frappante de ce que j'avance?

Tynnichus de Chalcide n'avait encore rien fait qui fût digne de mémoire, lorsqu'il chanta ce pæon, que tout le monde répète, et qu'on doit regarder peut-être comme le plus beau de tous les hymnes : or, Tynnichus avoue lui-même que ce poëme n'est point un ouvrage de l'art, mais une production des Muses. En cela, la divinité n'a-t-elle pas voulu nous montrer que ces beaux poëmes, si dignes de notre admiration, ne sont incontestablement ni humains, ni partis de la main des hommes, mais divins et l'ouvrage des dieux mêmes dont les poëtes ne sont autre chose que les interprêtes, quel que soit le dieu qui les agite? et pouvait-elle nous rendre cette vérité plus sensible, qu'en nous faisant entendre le plus beau de tous les hymnes par la bouche du plus ignorant de tous les poëtes ? Qu'en pensez-vous, Ion, ne trouvez-vous pas que je dis vrai ?

ION.

Oui, par Jupiter, ô Socrate! Vos discours

touchent les cordes sensibles de mon ame (1), et il me paraît, comme à vous, que, par une faveur divine, les poëtes sont auprès de nous les interprètes des dieux.

SOCRATE.

Mais vous autres rhapsodes n'interprêtez-vous pas les poëtes?

ION.

Sans contredit.

SOCRATE.

Vous êtes donc interprètes d'interprètes?

ION.

Cela est encore vrai.

---

(1) Il y a dans le texte Ἅπτῃ γάρ πως μου τοῖς λόγοις τῆς ψυχῆς, *vous touchez par vos discours mon âme. Vos discours touchent mon ame.* Mais il m'a paru que pour bien rendre le mot ἅπτῃ, et surtout l'intention de Platon, il fallait se servir d'une expression qui donnât l'idée d'une impression physique. Ceux qui se sont familiarisés avec le style et la philosophie de Platon, comprendront aisément que ce philosophe se propose ici de nous faire entendre que la poésie n'agit sur nous avec tant d'énergie, qu'en touchant, qu'en remuant les cordes du cœur humain, en réveillant des sentimens et en excitant des passions.

SOCRATE.

Un moment, Ion; répondez, sans me rien cacher, à la demande que je vais vous faire.

Quand vous récitez l'épopée avec le succès qui vous est ordinaire, et que la multitude vous écoute, frappée d'étonnement; soit que vous chantiez Ulysse s'élançant sur le seuil de son palais, se faisant connaître aux amans de Pénélope, et jetant à ses pieds les flèches qui vont le venger, soit que vous vous représentiez le terrible Achille fondant sur Hector, soit que vous retraciez les malheurs d'Andromaque, ou d'Hercule, ou de Priam; possédez-vous tranquillement votre ame, ou plutôt n'êtes-vous pas hors de vous-même? et emportée par les actions que vous récitez, votre imagination ne croit-elle pas y être présente, en quelque lieu qu'elles se soient passées, soit à Troie, soit à Ithaque, soit en tel autre endroit où vous entraînent les vers?

ION.

Oh! que la preuve que vous me mettez sous les yeux est frappante, Socrate! je ne veux rien vous dissimuler. Si je récite des vers pathétiques et lamentables, mes yeux se remplissent de larmes; et dans les endroits terribles et véhémens, la terreur me saisit moi-même, mes cheveux se dressent sur ma tête, et je sens palpiter mon cœur.

SOCRATE.

Eh bien, Ion! regarderons-nous comme jouissant de sa raison, comme maître de lui-même, celui qui, paré de vêtemens magnifiques et portant des couronnes d'or, pleure au milieu des sacrifices et des fêtes, quoiqu'il n'ait aucune perte à déplorer, et qui entouré de vingt mille amis, tremble, palpite, est saisi d'effroi, quand personne ne l'outrage ni le dépouille?

ION.

Non, par Jupiter! puisqu'il faut dire la vérité.

SOCRATE.

Mais ces mêmes sentimens que vous éprouvez, ne les inspirez vous pas à la multitude qui vous écoute?

ION.

Eh! qui le sait mieux que moi! De la tribune où je suis élevé, je vois mes auditeurs, tantôt répandre des larmes, tantôt lancer des regards sombres et terribles, et toujours pénétrés et surpris de ce qu'ils entendent; et certes, c'est à quoi je dois bien faire attention : car si je fais verser des larmes, l'argent qui me vient de toutes parts,

me donne grand sujet de rire ; au lieu que, si je fais rire, je n'ai point d'argent à attendre, et c'est à moi de pleurer.

SOCRATE.

Ne remarquez vous pas, Ion, que le spectateur est le dernier de ces anneaux qui, suspendus, comme je vous le disais tout-à-l'heure, à la pierre magnétique, se transmettent la vertu qu'ils en reçoivent? que vous, acteur et rhapsode, êtes l'anneau du milieu, et que le premier des anneaux est le poëte lui-même? que c'est par ces divers chaînons que la divinité, de laquelle ils empruntent la vertu et la puissance de la transmettre, attire et meut à son gré l'ame des humains? qu'à elle, ainsi qu'à une pierre d'aimant, est suspendue une longue chaîne d'acteurs, de maîtres et de sous-maîtres attachés obliquement aux anneaux qui tiennent à la Muse en ligne perpendiculaire? qu'un poëte tient à une Muse, et qu'une autre Muse attire un autre poëte? c'est ce qui nous fait dire d'eux qu'ils *sont possédés.* En effet, ils ne se possèdent point eux-mêmes, ils ne sont point à eux, ils sont au pouvoir de la Muse. A ce premier rang d'anneaux, c'est-à-dire, aux poëtes, sont suspendus d'autres anneaux, les uns à ceux-ci, d'autres à ceux-là, d'où naissent, comme autant

de différentes branches de l'enthousiasme (1). Les uns sont attirés et divinisés par Orphée, les autres par Musée, d'autres enfin par Homère; et c'est parmi ces derniers qu'il faut vous compter, Ion, vous dont Homère saisit l'ame toute entière; vous qui, si l'on vient à chanter en votre présence les vers de tout autre poëte, bâillez, sommeillez, êtes insensible et muet, pendant qu'au récit de quelque passage de l'Iliade ou de l'Odyssée, vous vous réveillez à l'instant, sentez votre cœur tressaillir, et parlez avec abondance. Aussi n'est-ce point en vertu de l'art ni de la science que vous

---

(1) Ἐκ δὲ τούτων τῶν πρώτων δακτυλίων, τῶν ποιητῶν ἄλλοι ἐξ ἄλλων αὖ ἠρτημένοι εἰσὶ, καὶ ἐνθουσιάζουσιν. La fausse ponctuation de ce passage a trompé Serranus, qui l'a traduit, comme si les poëtes, comparés ici à des anneaux aimantés, étaient suspendus les uns aux autres, et qu'ils se transmissent réciproquement l'inspiration et l'enthousiasme; non que cela ne soit vrai; mais ce qui suit prouve invinciblement que ce n'est point là l'intention de Platon. En effet, ceux que ce philosophe nous présente d'abord après, comme attirés par des poëtes, ne sont pas des poëtes, mais des rhapsodes. Il faut donc désormais, pour empêcher toute méprise, placer les mots τῶν ποιητῶν entre deux virgules. Marsile-Ficin a très-bien saisi le vrai sens de cet endroit.

parlez si bien sur Homère, mais uniquement par une inspiration et une possession divine.

De même que les prêtres de Cybèle ne sont frappés que de la mélodie propre du Dieu qui s'empare d'eux, et trouvent, dès qu'elle se fait entendre, les expressions et les gestes convenables, pendant qu'ils sont insensibles à tout autre chant; ainsi, lorsqu'on fait mention d'Homère, rien n'est égal à votre éloquence, mais vous n'êtes plus rien s'il s'agit des autres poëtes. Vous avez voulu savoir de moi la raison pour laquelle, avec autant de facilité que vous en avez à parler admirablement sur Homère, vous vous trouvez dans l'impossibilité de rien dire, même de médiocre et de supportable, sur tout autre poëte : eh bien, voilà ma réponse; Ion, je vous le répète, ce n'est point à l'art, c'est à l'inspiration divine que vous devez d'être un excellent panégyriste d'Homère.

ION.

Vous parlez à merveille, Socrate; mais vous m'étonneriez beaucoup, si vos subtilités allaient jusqu'à me persuader qu'en effet je suis hors de moi et privé de l'usage de la raison, lorsque je parle d'Homère; vous en jugeriez autrement vous-

même, si jamais vous m'entendiez discourir sur ce poëte.

SOCRATE.

Je consens de tout mon cœur à vous entendre; mais souffrez qu'auparavant je vous fasse une question. Dans le grand nombre des choses dont Homère traite, quelles sont celles dont il parle parfaitement bien? car il ne parle pas également bien de toutes.

ION.

Croyez qu'il n'en est aucune dont Homère ne parle admirablement.

SOCRATE.

Vous convenez du moins qu'il en est dont vous ne parlez pas bien vous-même, celles, par exemple, que vous ignorez.

ION.

Eh! quelles sont, s'il vous plaît, ces choses dont Homère parle, et qu'Ion ignore?

SOCRATE.

Homère ne parle-t-il pas souvent, et même fort au long, des arts; par exemple, de l'art de conduire un char? Je vais vous citer ses vers, si je peux m'en ressouvenir.

ION.

Je vous les dirai moi-même, je m'en souviens à merveille.

SOCRATE.

Eh bien, récitez-moi donc les paroles que Nestor adresse à Antiloque, son fils, en lui prescrivant les précautions qu'il doit prendre pour bien gouverner ses chevaux dans la course des chars aux funérailles de Patrocle.

ION.

Penchez-vous tant soit peu sur votre char, du côté gauche; animez du fouet et de la voix le coursier de la droite, et que vos mains lui abandonnent les rênes; rapprochez son compagnon de la borne, en sorte que le moyeu de la roue paraisse y toucher, et que vous évitiez néanmoins de la rencontrer (1).

---

(1) Κλινθῆναι δὲ καὶ αὐτὸς ἐϋξέστῳ ἐνὶ δίφρῳ
Ἦκ' ἐπ' ἀριστερὰ τοῖϊν· ἀτὰρ τὸν δεξιὸν ἵππον
Κένσαι ὁμοκλήσας, εἶξαί τε οἱ ἡνία χερσίν.
Ἐν νύσσῃ δέ τοι ἵππος ἀριστερὸς ἐγχριμφθήτω;
Ὡς μή τοι πλήμνη γε δοάσσεται ἄκρον ἱκέσθαι
Κύκλȣ ποιητοῖο· λίθȣ δ' ἀλέασθαι ἐπαυρεῖν.

Ces vers sont de l'Iliade (liv. XXIII, v. 335). On

SOCRATE.

Voilà qui suffit. Dites-moi maintenant, Ion, lequel du médecin ou du conducteur de chars jugera mieux si, dans ces vers, Homère parle pertinemment ou non.

ION.

Le conducteur de chars, sans difficulté.

SOCRATE.

Est-ce en vertu d'un art, quel qu'il soit, ou par quelqu'autre moyen, qu'il est en état d'en juger?

ION.

En vertu d'un art.

SOCRATE.

En effet, la divinité n'a-t-elle pas attaché à chaque art la faculté de juger de certaines opéra-

---

lit dans toutes les éditions d'Homère, ἐϋπλήκτῳ au lieu de ἐϋξέστῳ.

Le cinquième vers est cité d'une manière défectueuse :

ὡς μή τοι πλήμνη, lisez, ὡς ἂν, etc.

c'est la vrai et seule leçon.

tions? N'est-il pas vrai que nous ne saurions juger par la médecine des choses que nous connaissons par le pilotage?

ION.

Rien de plus vrai.

SOCRATE.

Ni par l'art de bâtir, de ce que la médecine nous a fait connaître ?

ION.

Sans doute.

SOCRATE.

N'en est-il pas de même pour tous les autres arts? ce que nous savons en vertu de l'un, l'obtiendrons-nous de l'autre? Mais avant tout, répondez à ceci : ne croyez-vous pas que les arts diffèrent les uns des autres?

ION.

J'en suis convaincu.

SOCRATE.

Pour les distinguer entre eux, ne faites vous pas le même raisonnement que moi? Je dis qu'un art est différent d'un art, lorsque celui-ci est la

science d'une chose, et celui-là la science d'une autre.

ION.

Oui.

SOCRATE.

En effet, s'ils nous instruisaient sur les mêmes objets, quelle raison aurions-nous de les distinguer l'un de l'autre, puisqu'ils nous conduiraient tous les deux à l'intelligence des mêmes choses? ainsi, je sais que voilà cinq doigts, et vous le savez comme moi: or si je vous demandais si c'est en vertu du même art, c'est-à-dire, par l'arithmétique, que nous connaissons cela, vous et moi, ou si c'est en vertu d'un art différent que chacun de nous est parvenu à la même connaissance, vous me diriez sans doute que c'est en vertu du même art.

ION.

Bien certainement.

SOCRATE.

Répondez maintenant à la question que j'allais vous faire, et dites-moi si vous croyez que pour ce qui regarde absolument tous les arts, il est nécessaire que le même art nous procure la con-

naissance des mêmes objets, et un autre art celle d'objets différens.

ION.

Je le crois de même.

SOCRATE.

Ainsi, quiconque ne sera pas versé dans un art, ne pourra juger ni des opérations ni des observations relatives à cet art.

ION.

Cela est évident.

SOCRATE.

Pour revenir aux vers que vous venez de citer; qui, d'un conducteur de chars ou de vous, jugera mieux si Homère parle bien ou mal?

ION.

Un conducteur de chars.

SOCRATE.

En effet, vous n'êtes pas conducteur de chars, vous êtes rhapsode.

ION.

Sans doute.

SOCRATE.

Et l'art du rhapsode est autre chose que celui de conduire un char.

ION.

Oui, certes.

SOCRATE.

Et si c'est un art tout autre et bien différent, il doit nécessairement nous instruire de choses bien différentes.

ION.

Absolument différentes et tout autre.

SOCRATE.

Mais quoi ! lorsqu'Homère nous dit qu'Hécamède, concubine de Nestor, prépara pour Machaon, qui venait d'être blessé, un breuvage qu'elle lui fit boire, et qu'il s'exprime en ces termes : *Elle rape avec un instrument d'airain, du fromage de chèvre dans du vin de Pramne, et y mêle de l'oignon pour l'exciter à boire* (1) : est-ce

---

(1) Οἴνῳ Πραμνείῳ, ἐπὶ δ' αἴγειον κνῆ τύρον
Κνήστι χαλκείῃ· παρά δὲ κρόμυον, ποτῷ ὄψον.

Iliad., *liv.* XI, *v.* 638.

Il y a dans cette citation une transposition considé-

à l'art du médecin ou à celui du rhapsode qu'il appartient de juger si dans cet endroit Homère parle bien ou mal?

ION.

C'est à l'art du médecin.

SOCRATE.

Et quand le même poëte nous dit : *Iris fendit l'abîme des mers aussi rapidement qu'un morceau de plomb, qui, attaché à la corne d'un bœuf sauvage, se précipite au fond des eaux, et porte la mort aux poissons avides* (1) : dirons-nous que

---

rable. La seconde partie du second vers se trouve dans Homère huit vers plus haut (*v.* 629). De tous les détails de la description que fait ce poëte, Platon ne représente que les deux plus remarquables; ceux dont se mocquaient les médecins de son tems. Voyez le troisième livre de la *République*, où ce philosophe prend la défense d'Homère contre la critique des médecins, et fait voir que cette manière de traiter les blessures était en usage dans ces siècles de simplicité, où les corps, moins corrompus par le luxe, étaient robustes et sains.

(1) Ἡ δὲ μολυβδαίνῃ ἰκέλη ἐς βυσσὸν ὄρουσεν,
Ἥτε κατ' ἀγραύλοιο βοὸς κέρας ἐμμεμαυῖα
Ἔρχεται ὠμηστῇσι μετ' ἰχθύσι πῆμα φέρουσα.

Livre dernier de l'Iliade, v. 80 *et suiv.*

c'est à l'art du pêcheur, plutôt qu'à celui de rhapsode, de juger si cela est bien ou mal dit?

ION.

Il est évident, Socrate, que c'est à l'art du pêcheur.

SOCRATE.

Supposons que vous m'interrogiez à votre tour, et que vous me disiez : Socrate, vous avez trouvé dans Homère différens passages dont le jugement appartient aux différens arts dont il a été fait mention : montrez-moi maintenant, dans ce poëte, quelques endroits qui concernent les devins et l'art de la divination, à l'occasion desquels il appartienne à cet art de juger si Homère s'est bien ou mal expliqué. Il me sera facile de vous répondre, et je vous ferai voir que ces endroits sont fréquens dans l'Odyssée; je n'en citerai que celui ou le devin Théoclymène, issu de la race de Mélampe, s'adressant aux amans de Pénélope : *Ah! malheureux, s'écrie-t-il, à quels maux affreux vous êtes en proie! les ombres de la nuit descendent sur vos têtes, couvrent vos visages et vous enveloppent de toutes parts. L'air retentit de cris lamentables;*

vos joues sont inondées de larmes ; le vestibule et la salle du palais sont remplis de fantômes qui se précipitent aux sombres gouffres du Tartare. La lumière du soleil s'est éteinte dans le ciel, et une épouvantable obscurité s'y est rapidement étendue (1). L'Iliade en fournit encore plusieurs; ainsi, dans l'attaque du camp des Grecs, on lit ces vers :

Ils allaient franchir les fossés, quand tout-à-coup un oiseau, paraissant dans les airs à la gauche de l'armée, arrête leur entreprise. C'était un aigle, planant au plus haut du ciel, qui, dans ses tranchantes serres, tenait un serpent énorme et sanglant. Le serpent palpitait, vivait, combattait encore ; retournant sa tête, il blesse l'aigle à la poitrine ; l'oiseau, saisi de douleur, lâche le reptile, le jette avec violence au milieu de l'armée, et, poussant un cri aigu, il s'envole au gré

---

(1) Δαιμόνιοι, τί κακὸν τόδε πάσχετε ; νυκτὶ μὲν ὑμέων
Εἰλύαται κεφαλαί τε, πρόσωπά τε, νέρθε τε γυῖα.
Οἰμωγὴ δὲ δέδηε, δεδάκρυνται δὲ παρειαί.
Εἰδώλων δὲ πλέον πρόθυρον, πλείη δὲ καὶ αὐλὴ
Ἱεμένων Ἔρεβόσδε ὑπὸ ζόφον · ἠέλιος δὲ
Οὐρανοῦ ἐξαπόλωλε, κακὴ δ' ἐπιδέδρομεν ἀχλύς.

Odyss., *liv.* XX, *v.* 351.

des vents (1). Voila, vous dirai-je, les endroits dont l'examen et le jugement appartiennent au devin.

---

(1) Ὄρνις γάρ σφιν ἐπῆλθε περησέμεναι μεμαῶσιν,
Αἰετὸς ὑψιπέτης, ἐπ' ἀριστερὰ λαὸν ἐέργων,
Φοινήεντα δράκοντα φέρων ὀνύχεσσι, πέλωρον,
Ζωόν, ἔτ' ἀσπαίροντα· καὶ οὔπω λήθετο χάρμης.
Κόψε γὰρ αὐτὸν ἔχοντα κατὰ στῆθος, παρὰ δειρήν,
Ἰδνωθεὶς ὀπίσω· ὁ δ' ἀπὸ ἕθεν ἧκε χαμᾶζε,
Ἀλγήσας ὀδύνῃσι, μέσῳ δ' ἐνὶ κάββαλ' ὁμίλῳ·
Αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοιῇσ' ἀνέμοιο.

Iliade, liv. XII, *v.* 200 *et suiv.*

A l'occasion de ces vers, je rapporterai la traduction qu'en ont faite Cicéron et M. de Voltaire.

Sic Jovis altisoni subitò pennata satelles
Arboris e trunco serpentis saucia morsu,
Subjugat ipsa feris transfigens unguibus anguem
Semianimum, et variâ graviter cervice minantem,
Quem se intorquentem lanians rostroque cruentans,
Jam satiata animos, jam duros ulta dolores,
Abjicit efflantem et moribundum adfigit in undâ.

Tel on voit cet oiseau, qui porte le tonnerre,
Blessé par un serpent élancé de la terre;
Il s'envole, il entraîne au séjour azuré
L'ennemi tortueux dont il est entouré.
Le sang tombe des airs; il déchire, il dévore
Le reptile acharné, qui le combat encore;

ION.

Vous diriez en cela la vérité, Socrate.

SOCRATE.

Et vous la dites aussi en me répondant de même. Maintenant que je vous ai montré différens endroits de l'Iliade et de l'Odyssée, qui regardent les uns le devin, les autres le médecin, les autres le pêcheur; vous qui connaissez bien mieux que moi les ouvrages d'Homère, choisissez et citez m'en les endroits qui sont du ressort du Rhapsode, et dont l'examen et le jugement lui appartiennent par préférence au reste des hommes.

ION.

Tout ce qu'a dit Homère, est du ressort du Rhapsode.

SOCRATE.

Vous ne disiez pas cela tout-à-l'heure, Ion;

Il le perce, il le tient sous ses ongles vainqueurs;
Par cent coups redoublés il venge ses douleurs.
Le monstre en expirant se débat, se replie;
Il exhale en poison les restes de sa vie;
Et l'aigle, tout sanglant, fier et victorieux,
Le rejette en fureur, et plane au haut des cieux.

l'auriez-vous donc oublié ? Un Rhapsode devrait avoir cependant la mémoire bonne.

ION.

Eh ! qu'ai-je donc oublié ?

SOCRATE.

Ne vous souvenez-vous point d'avoir dit que l'art du Rhapsode est autre que celui de conduire un char?

ION.

Je m'en souviens très-bien.

SOCRATE.

N'êtes-vous pas convenu que cet art étant tout autre et bien différent, il connaîtra des objets bien différens et tout autres?

ION.

Et j'en conviens encore.

SOCRATE.

Donc, de votre propre aveu, l'art du Rhapsode ne connaîtra pas toutes choses, non plus que le Rhapsode lui-même.

ION.

Il les connaîtra toutes, à l'exception peut-être de je ne sais quels objets.

SOCRATE.

Vous voulez dire, sans doute, à l'exception des objets qui appartiennent aux autres arts. Mais quels sont donc les choses que saura le vôtre, puisqu'il ne les connaît pas toutes?

ION.

Il saura quels discours il convient d'adresser à l'homme, à la femme, à l'esclave, au citoyen, à celui qui obéit et à celui qui commande. Voilà ce qu'il saura (1).

SOCRATE.

Prétendez-vous donc que le Rhapsode saura mieux que le pilote ce qu'il convient de dire au commandant pendant la tempête?

---

(1) Je donne à cette réponse d'Ion, ainsi qu'à celles qui suivent, et qui ne sont qu'une extension de la première, un sens tout contraire à celui qu'ont suivi tous les traducteurs. J'en dirai les raisons plus bas.

ION.

Non, ce sera le pilote.

SOCRATE.

Qu'il saura mieux que le médecin ce qu'il faut dire au soldat, lorsqu'il est malade (1) ?

ION.

Je ne dis pas cela.

SOCRATE.

Voudriez-vous parler des conseils qu'on doit donner à l'esclave ?

ION.

Précisément.

SOCRATE.

Eh bien ! pensez-vous que ce soit le Rhapsode, et non le bouvier, qui saura ce qu'il faut dire à l'esclave chargé de la garde d'un troupeau, pour calmer les bœufs lorsqu'ils sont furieux ?

---

(1) Il y a dans le texte ἄρχοντι κάμνοντι ; je lis ἀρχομένῳ, parce que j'en obtiens un meilleur sens, et que d'ailleurs cette leçon est plus conforme à l'ordre que Socrate vient d'établir dans ses questions précédentes.

ION.

Je ne le crois pas.

SOCRATE.

Serait-ce ce qu'il faut recommander à l'ouvrier en laine relativement à son travail (1)?

ION.

Non.

SOCRATE.

Ou bien ce qu'il convient de dire à un général d'armée qui harangue ses troupes?

ION.

Justement, Socrate, voilà ce que saura le Rhapsode.

---

(1) On lit dans le texte Α᾽λλ᾽ *οἷα γυναικὶ πρέποντά ἐστιν εἰπεῖν ταλασιουργῷ περὶ ἐρίων ἐργασίας*. Marsile-Ficin a fait un substantif du mot *ταλασιουργῷ*. *Nunquid quæ decens est ut mulier de lanificio tontori referat ;* en sorte qu'il n'est plus possible de trouver à ce passage un sens raisonnable, de quelque manière qu'on l'explique. *Ταλασιουργῷ* n'est ici qu'une épithète qualificative de *γυναικὶ*, épithète qui désigne son métier; dès-lors tout embarras est levé.

SOCRATE.

Eh quoi! l'art du Rhapsode serait-il le même que l'art du général d'armée?

ION.

Du moins saurai-je très-bien comment doit parler un général (1).

---

(1) Γνοίην γοῦν ἄρ' ἐγὼ οἷα στρατηγὸν πρέπει εἰπεῖν. Voilà la phrase qui m'a surtout déterminé à m'écarter, dans les passages précédens, du sens que leur ont prêté tous les traducteurs.

Lorsqu'Ion a prétendu que les connaissances du Rhapsode s'étendaient à tout, à l'exception de certains objets, et que Socrate lui a demandé quels étaient donc ces objets que le Rhapsode connaissait, puisqu'il ne les connaissait pas tous; Ion lui a répondu que le Rhapsode savait très-bien, etc. ἃ πρέπει ἀνδρὶ εἰπεῖν; καὶ ὁποῖα γυναικὶ; καὶ ὁποῖα δούλῳ; καὶ ὁποῖα ἐλευθέρῳ; καὶ ὁποῖα ἀρχομένῳ; καὶ ὁποῖα ἄρχοντι; cette tournure offre en grec, comme en français, une double signification : *Est-ce ce qu'il convient de dire à l'homme, à la femme, etc. Est-ce ce qu'il convient à l'homme, à la femme, etc., de dire.* J'ai adopté la première tournure, parce que j'en obtiens un sens plus clair et plus raisonnable. En effet, quelle idée peuvent présenter les phrases suivantes : *Le médecin saura mieux que le Rhapsode ce que doit dire un malade; le bouvier,*

SOCRATE.

Peut-être êtes-vous aussi général d'armée, Ion. En effet, si vous étiez à-la-fois bon écuyer et bon citharède, vous distingueriez à merveille ceux qui sont bien ou mal à cheval ; mais si je vous demandais : En vertu de quel art, Ion, distinguez-vous ceux qui sont bien à cheval? est-ce en qualité

---

ce que doit dire le pâtre pour calmer ses bœufs s'ils deviennent furieux ; l'ouvrier en laine, ce qu'il faut dire touchant son travail? Au lieu qu'en traduisant, comme je fais, tout devient clair et sensible. *Le médecin saura mieux que le Rhapsode ce qu'on doit dire, ou les conseils qu'il faut donner à l'homme malade ; le pilote, ce qu'il faut dire au commandant dans un tems d'orage, c'est-à-dire, de quelle manière ce commandant doit se conduire alors ; le bouvier ce qu'il convient de dire au pâtre, c'est-à-dire, les moyens dont le pâtre doit se servir pour appaiser son troupeau, s'il vient à s'effaroucher, etc.* Mais ce qui ne permet pas de douter que ce n'ait été là l'intention de Platon, c'est que, lorsqu'il a voulu attacher un sens contraire à celui que j'ai suivi, il a changé de régime ; il ne dit plus γνοίην γοῦν ἆρ' ἐγὼ οἷα στρατηγῷ πρέπει εἰπεῖν, mais στρατηγὸν, *quæ decet imperatorem dicere*, au lieu que dans les endroits précédens, il emploie constamment le datif : ἃ πρέπει ἀνδρὶ εἰπεῖν, καὶ ὁποῖα γυναικὶ, etc.

d'écuyer ou de citharède? que me répondriez-vous?

ION.

Je vous répondrais que c'est en qualité d'écuyer.

SOCRATE.

Et si vous distinguiez ceux qui jouent bien de la cithare, ne conviendriez-vous pas que c'est en qualité de citharède, et non d'écuyer, que vous porteriez votre jugement?

ION.

Oui.

SOCRATE.

Mais puisque vous entendez si bien l'art militaire; est-ce en tant qu'homme de guerre, ou bien en tant que Rhapsode, que vous possédez vos connaissances sur cet objet?

ION.

Cela importe fort peu, ce me semble.

SOCRATE.

Comment, cela importe fort peu! Croyez-vous que l'art militaire soit le même que l'art du Rhapsode, ou en faites-vous deux arts différens?

ION.

J'en fais un seul et même art, et ne crois pas me tromper.

SOCRATE.

Ainsi, quiconque est bon Rhapsode, est aussi bon général d'armée.

ION.

Sans doute, Socrate.

SOCRATE.

Vous verrez que quiconque est bon général d'armée est en même temps bon Rhapsode.

ION.

C'est ce que je nie.

SOCRATE.

Du moins convenez-vous que tout habile Rhapsode est habile général.

ION.

Assurément.

SOCRATE.

N'êtes-vous pas le meilleur Rhapsode de la Grèce ?

ION.

Je m'en vante, Socrate.

SOCRATE.

N'en seriez-vous pas aussi le meilleur général?

ION.

Sans doute, et voilà ce que m'ont enseigné les écrits d'Homère.

SOCRATE.

Puisque vous êtes à-la-fois et le plus habile Rhapsode et le plus grand général de la Grèce, au nom des dieux, dites-moi, Ion, pourquoi allez-vous de ville en ville récitant, déclamant des vers, et ne commandez-vous nulle part des armées? Pensez-vous que les Grecs aient grand besoin d'un Rhapsode, portant une couronne d'or, et qu'ils n'aient que faire d'un général?

ION.

Notre ville est sous votre domination, Socrate; vous commandez à ses troupes; il ne lui faut point de général. Quant à la vôtre et à celle de Lacédémone, elles n'auront garde de me mettre à la tête de leurs armées; vous vous regardez comme assez habiles pour les conduire vous-mêmes.

SOCRATE.

O mon cher Ion ! ne connaissez - vous pas Apollodore de Cyzique ?

ION.

Quel Apollodore !

SOCRATE.

Celui que les Athéniens ont choisi plus d'une fois pour général, tout étranger qu'il était. Et Phanosthène d'Andros, et Héraclide de Clazomène, ne sont-ce pas encore des étrangers à qui cette ville, ne faisant attention qu'à leur mérite, a confié le commandement de ses troupes, et d'autres postes considérables ? Et Athènes ne voudra point d'Ion d'Ephèse pour général, et elle ne s'empressera pas de le combler d'honneurs, si elle juge qu'Ion en soit digne ! Eh quoi ! n'êtes vous pas Athéniens d'origine, vous autres Ephésiens ; et Ephèse n'est-elle pas une ville qui ne le cède à nulle autre ?

Ion, si ce que vous dites est vrai ; si vous devez à l'art et à la science, l'avantage de parler admirablement sur Homère, j'ai lieu de me plaindre de la manière dont vous en usez à mon égard. En effet, après vous être vanté de savoir tant et

de si belles choses touchant ce poëte, et m'avoir promis de m'en faire part, vous trompez mes desirs et mon attente; loin même de me montrer toutes ces merveilles, vous me refusez de me dire quelles sont donc les connaissances où vous excellez, quoique je vous en conjure depuis long-tems. Semblable à Protée, vous vous tournez en tous sens, vous prenez toutes sortes de figures; et de crainte de vous voir forcé de me révéler toute votre habileté sur Homère, vous venez tout récemment, pour m'échapper, de vous transformer en général d'armée. Encore une fois, si c'est à l'art que vous devez cette habileté, et qu'après vous être engagé à me la montrer, vous manquiez à votre promesse, je dois regarder votre procédé comme fort malhonnête. Si ce n'est point en vertu de l'art, mais bien de l'enthousiame, et du pouvoir qu'a sur vous Homère, que vous dites touchant ce poëte tant de belles choses, sans savoir rien au monde, comme je l'ai déjà dit, je n'ai plus à me plaindre de vous. Ainsi voyez si vous voulez passer dans notre esprit pour un homme impoli et malhonnête, ou pour un homme divin.

ION.

La différence est grande, Socrate; il est bien

plus beau, sans doute, de passer pour un homme divin.

SOCRATE.

Eh bien, cet avantage qui vous semble si glorieux et si beau, de parler d'Homère en enthousiaste, en homme divin, mais en véritable ignorant, et sans avoir la connaissance de ce que vous dites, nous vous l'accordons de tout notre cœur.

MÉMOIRE (1)

SUR

LA PROSE GRECQUE.

Il ne faut point s'étonner que la Grèce ait élevé ses premiers poëtes au rang même des dieux, et que les poëtes à Rome ne soient parvenus que fort tard à jouir de quelque considération ; la poésie, qui chez les Romains n'était guères qu'un objet d'amusement, fut chez les Grecs l'organe de la religion, des lois, de la politique, et l'instrument même de la civilisation; de sorte qu'on peut dire avec Isaac Vossius (2), que la lyre gouverna l'ancienne Grèce, forma les héros, extermina les tyrans, créa la liberté, et fonda dans un petit espace de terrein, plus de républiques, que nous n'en avons aujourd'hui dans le monde entier.

---

(1) Lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 2 décembre 1773.

(2) *De viribus rhythmi et poëmat. cant.*

Les premières mœurs de la Grèce furent souillées de toutes les horreurs de la barbarie; les brigandages, les rapines, les meurtres, les parricides, tous les crimes environnèrent le berceau de cette nation destinée à perfectionner un jour tous les arts et l'humanité elle-même.

L'histoire des premiers tems de Rome ne nous offre point ce spectacle d'atrocités, et Properce en félicite avec raison sa patrie. « Jamais, dit-il (2), » l'Italie n'entendit le bruit des chaînes d'une » Andromède, suspendue à un rocher pour ex- » pier l'orgueil de sa mère; elle ne vit ni un » Panthée mis en pièces par les Bacchantes, ni » ces horribles festins qui firent reculer le soleil, » ni la nature outragée par un père immolant » sa fille à son ambition, ni des hommes atta- » chés à des branches d'arbres, qui courbées avec » effort, et tout-à-coup relâchées, emportaient » leurs membres déchirés et sanglans ».

Pour humaniser le peuple d'autant plus cruel qu'il était plus sensible, ses législateurs crurent devoir s'emparer de son imagination par l'attrait du merveilleux, et de ses sens par le charme du chant et des vers; dès ce moment la musique

---

(1) *Eleg.* XX, *liv.* III.

et la poésie animèrent toutes les parties de l'instruction publique et particulière, et les sages de la Grèce demeurèrent fidèles à un langage qui, les séparant de la multitude, plus encore que leurs opinions, les faisait regarder comme des hommes extraordinaires, et imprimait à leur leçons la plus grande autorité.

Ce ne fut qu'au tems de Darius fils d'Hystape, c'est-à-dire, dans la LIVe. Olympiade, que les Grecs commencèrent à écrire en prose. Cadmus, Phérécyde et Hécatée furent les premiers écrivains qui s'affranchirent des entraves de la versification; mais en cessant d'asservir leur style aux lois qui enchaînaient la diction poétique, ils conservèrent dans leurs écrits tout ce qui caractérise d'ailleurs la poésie.

Une observation importante et qu'on n'a pas faite encore, ou du moins qui, jusqu'à présent, est devenue stérile, c'est que cette langue dont firent usage les premiers des Grecs qui écrivirent en prose, ils la tenaient des poëtes, qui l'ayant appliquée avec le plus grand succès à tous les objets de la morale, de la religion, de la nature et des arts, en avaient ennobli et immortalisé toutes les expressions; ainsi quand les langues modernes, et la langue latine elle-même, ont pris les matériaux de leurs vers dans une prose com-

mune et ordinaire, la langue grecque trouva les matériaux de sa prose dans les plus beaux vers qui aient jamais été faits; avantage qui distinguera éternellement cette langue de toutes les langues des peuples savans et polis qui ont existé, et qui existeront jamais.

Les premiers prosateurs, à l'exception du philosophe Phérécyde, s'exercèrent tous sur l'histoire, et nous apprenons de Denys d'Halicarnasse, que leur style ne manquait ni de grâce ni d'harmonie; mais cette harmonie n'était l'effet que du sentiment, ou plutôt de l'instinct; l'art de la prose était bien éloigné de sa perfection, et personne n'en avait encore le secret.

C'est aux sophistes que la prose grecque dut son abondance, ses ornemens et sa théorie; ce sont eux qui prêtèrent à l'éloquence ces armes qui ne firent que briller dans leurs mains, mais dont, bientôt après, les orateurs se saisirent pour en faire un si redoutable usage.

Aristote distingue dans la prose deux sortes d'élocution, l'une continue, où les mots ne s'enchaînent qu'au moyen de ces particules que les grammairiens ont appelées depuis *conjonctives*, l'autre qui se replie en quelque sorte sur elle-même, c'est-à-dire, dont les membres se groupent, s'entrelacent, agissent et réagissent les uns sur

les autres. On peut comparer la première à une longue file de personnes marchant sur la même ligne, et se tenant par la main ; il en est dela seconde comme de ces mêmes personnes, se mouvant en rond, ou se grouppant, et se dessinant de manière que sans qu'elles tiennent les unes aux autres, l'œil ne laisse pas de saisir et les rapports et l'ensemble de leur position et de leurs mouvemens.

L'élocution continue et successive, ajoute Aristote, a cet inconvénient, que n'ayant par elle-même aucunes limites, elle ne se repose qu'après avoir énoncé la totalité du concept. *Rien de plus ennuyeux*, dit à ce sujet Démétrius de Phalère, *que ces routes toutes droites qui ne sont terminées que par le vaste horizon.*

Telle fut cependant la diction des premiers écrivains de la Grèce, sans excepter Hérodote lui-même, dont l'histoire récitée, ou plutôt chantée aux jeux olympiques, selon quelques-uns ; et selon d'autres, aux fêtes panathenées, ne laissa pas de charmer les Grecs, et fit verser au jeune Thucydide ces larmes d'émulation qui sont le présage le plus infaillible du véritable talent. Mais nous examinerons ailleurs en quoi consistait la magie du style de cet historien.

Il est tems de faire connaître plus particulièrement l'objet et le plan de ce mémoire.

Je commence par déclarer que ce n'est point ici un traité sur l'art de l'élocution grecque, je me propose uniquement d'exposer les principaux caractères et les principales époques de ce même art, en abandonnant presque toujours les détails pour ne présenter que des résultats.

Ce mémoire est divisé en trois parties. Je traiterai dans la première, des mots, de leur choix, de leur arrangement et de leurs figures ; la seconde roulera sur les différens genres de style, et je rendrai compte dans la troisième, de la manière des grands écrivains de la Grèce dont les ouvrages nous sont parvenus.

PREMIÈRE PARTIE.

Des mots, de leur choix, de leur arrangement, et de leurs figures.

Les mots considérés en eux-mêmes, indépendamment des objets qu'ils représentent, sont plus ou moins harmonieux, plus ou moins agréables à l'oreille selon que leurs élémens sont plus ou

moins purs, plus ou moins variés, plus ou moins sonores.

Je ne discuterai point ici la nature, les propriétés et les affections de ces élémens; ils subissent dans les différens langages, tantôt des altérations si sensibles, et tantôt des modifications si délicates, qu'inutilement on en tenterait l'analyse; d'ailleurs il serait aussi insensé de prétendre en donner une idée juste et précise sans le secours de la prononciation, que de vouloir faire connaître parfaitement la manière et le coloris d'un peintre sans mettre ses tableaux sous les yeux, ou la qualité du son d'un instrument de musique sans le soumettre à l'oreille.

Cependant, quoique la manière dont se prononçait la langue grecque nous soit, à beaucoup d'égards, inconnue, la grâce, l'agrément et l'harmonie de cette langue ne laissent pas de se faire sentir, même au travers des atteintes qu'elle reçoit nécessairement des diverses inflexions propres des langues modernes; et quand on la défigurerait mille fois plus qu'on ne fait, encore ne pourrait-on lui contester les avantages que je viens d'exposer. Les Romains avouaient eux-mêmes que la leur ne pouvait lui être comparée pour l'abondance et surtout pour l'harmonie; Quinti-

lien cite deux lettres (1) qui, dans la bouche des Grecs avaient un charme particulier, et qui prenaient en passant sur les lèvres des Latins une rudesse sauvage : elle n'a ni le mugissement, ni l'aspérité, ni la sécheresse des terminaisons qui déparent la langue latine; le grand nombre de voyelles dont elle est pour ainsi dire tissue, la rend très-sonore ; cette resonnance empruntait encore un nouvel effet de la quantité considérable de ses diphtongues, lesquelles se prononçaient exactement et dans toute leur intégrité, ensorte que les deux élémens dont elles étaient composées, se faisaient entendre l'un et l'autre et frappaient simultanément l'oreille; prononciation qui subsista aussi long-tems que la liberté de la Grèce, et qui ne fut entièrement abolie que sous le règne de Néron, où le luxe et la mollesse portés à l'excès, énervèrent le langage après avoir corrompu les mœurs. Ces dipthongues et ces voyelles, dont une suite trop longue et non interrompue aurait fait de la langue un véritable ramage, prenaient de l'articulation, du nerf et de la variété au moyen des consonnes, qui les coupaient à des

(1) Le V et le Z., lib. XII, cap. X.

distances convenables, et dont la plus résonante (1) venait souvent se placer à la fin des mots, rarement terminés par des semi-voyelles, et plus rarement encore par des muettes.

Fallait-il donner à ces élémens des combinaisons mâles et austères ? Le choix des consonnes composées, l'assemblage des lettres qui se résistaient mutuellement, l'emploi des voyelles accompagnées de fortes aspirations, donnaient aux mots de la force sans dureté, de la fermeté sans roideur, de la gravité sans pesanteur, de la noblesse et de la dignité sans faste et sans bouffissure (1). Ainsi les élémens vocaux de la langue grecque prenaient les formes les plus opposées sans jamais faire, sur l'ouie, une impression désagréable et fâcheuse ; de même que les sons musicaux expriment également et la tendresse et la fureur, et le calme et l'agitation, et le doux et le terrible, sans cesser d'être mélodieux et d'affecter agréablement l'oreille.

A l'harmonie qui résultait de la combinaison des élémens de la parole, se joignait celle de leurs mouvemens : il n'y avait point de syllabes dans

---

(1) La lettre V.

(2) Voy. la Sect. XX du Traité d'Halicarnasse *περι συνθεσεως ονοματων* édit. de Londres, 1728.

la langue grecque qui n'eût ses tems fixes et déterminés ; du mélange de ces tems divers se formaient les pieds et les nombres, et la proportion qui régnait entre les pieds et ces nombres, constituait le rhythme.

Le rhythme qui par lui-même, et sans aucun secours étranger, a tant d'énergie et de force, que spontanément et sans réflexion, nous y conformons nos gestes et nos mouvemens, le rhythme en s'unissant à la langue dont il animait toutes les parties, conservait toutes ses propriétés, auxquelles il était impossible de jamais se méprendre, tant elles étaient caractérisées et ressenties ! Aussi de toutes les parties de l'élocution, celle-ci est-elle traitée par tous les anciens, de la manière la plus évidente et la plus uniforme.

Il n'en est pas de même dans nos langues modernes ; la valeur arbitraire, ou du moins très-vague et très-indéterminée de nos syllabes, ne donne lieu à aucune observation générale et constante sur cette partie de l'harmonie verbale. On en trouve quelques exemples ; mais il est impossible d'en tracer les règles.

Qu'un de nos écrivains néglige de donner à son style le nombre et la cadence dont il serait susceptible, qui d'entre nous s'élèvera contre lui avec autant de colère et d'indignation qu'en a montré Denys

d'Halicarnasse, en parlant des ouvrages d'Hégésias (1). « J'en jure, dit-il, par Jupiter et par » tous les Dieux, Hégésias me confond, et je ne » sais que penser de ce sophiste; comment a-t-il » pu se méprendre si grossièrement au choix des » pieds et des nombres dont il s'est servi! Est-ce » stupidité? est-ce une punition du ciel? Les at- » teintes qu'il prend à tâche de porter à la ca- » dence dans tous les écrits; tout homme qui » ne serait pas dépourvu d'oreille, et qui aurait » à parler sur-le-champ, ne se pardonnerait » pas de s'en être rendu involontairement cou- » pable ».

Il me reste à parler d'une troisième sorte d'harmonie, ou si l'on veut d'une troisième grâce; car les Grecs semblent avoir voulu donner à leur langue le même cortège dont l'imagination fit présent à la Déesse de la beauté : cette espèce d'harmonie plus piquante que la première, mais moins énergique que la seconde, résulte des accens ou tons qu'on sait qui étaient affectés à chaque syllabe, et dont la distribution ménagée avec intelligence répandait, même sur la prose, une mélodie enchanteresse.

---

(1) *περι συνθεσεως ονοματων* pag. 144, édit. de Londres, 1728.

D'après ce seul exposé du matériel de la langue grecque, on ne sera plus surpris sans doute, ni des hommages rendus à cette langue par le peuple le plus fier et le plus jaloux de toutes les sortes de gloire, ni de l'assertion de Denys d'Halicarnasse, lorsqu'il prétend que l'art de bien dire appartenait à l'art musical, ni de l'impression que faisait cette même langue sur ceux même qui ne l'entendaient pas. (1) Mais après n'avoir envisagé dans la langue grecque que son organisation, sans aucun rapport aux choses dont elle était l'instrument; si l'on fait attention que ce n'étaient-là qu'autant de moyens d'imitation, qu'on juge de l'enchantement et des effets extraordinaires qui devaient résulter du concours et de l'accord de tous ces divers moyens, lorsqu'ils se trouvaient heureusement appliqués aux objets qu'on se proposait d'exprimer.

Je passe aux mots considérés comme signes; c'est un examen auquel me conduit naturellement la réflexion que je viens de faire.

Les mots, a dit Aristote, sont ou propres, ou étrangers, ou figurés, ou inventés, ou alongés, ou raccourcis, ou changés.

---

(1) Voy. Philostr. sur Dion le Soph.

Pour démêler ces différens caractères, dont la plûpart sont étrangers aux langues modernes, et sur-tout à la nôtre ; aux commentaires, tantôt trop communs et tantôt trop subtils, dont on les a surchargés, et où souvent il est mal aisé de les reconnaître, je substituerai des notions plus claires, plus précises, et sur-tout des réflexions plus dignes du siècle où j'écris et des hommes à qui je parle.

Par les mots *propres*, il faut entendre, premièrement, ceux dont toute une nation se sert pour désigner les mêmes objets ; en second lieu, ceux qui, non-seulement ne sont point empruntés d'un pays étranger, mais qui n'ont jamais été détournés de leur signification primitive, et dont le sens est dans tous les cas et toujours le même : en sorte, dit Cicéron, qu'ils semblent être nés avec les choses qu'ils désignent. Troisièmement enfin, ceux qui caractérisent plus particulièrement l'objet, et qu'on substitue aux mots génériques, lesquels transmettent faiblement l'idée à l'esprit, sans jamais la peindre à l'imagination. Ainsi, au lieu de dire, j'ai fait un projet, j'ai *fait* un tableau, j'ai *fait* un mur, j'ai *fait* un fossé ; si je dis, j'ai *conçu* un projet, j'ai *peint* un tableau, j'ai *élevé* un mur, j'ai *creusé* un fossé, je caractérise infiniment mieux l'action ;

car en même-tems que je l'énonce, j'en expose le moyen et l'image, procédé qui, en donnant à la diction une grande clarté, y jette tout-à-la-fois de l'agrément et de l'énergie.

Par les mots étrangers, Aristote entend les expressions et les termes que les différens pays de la Grèce empruntaient les uns des autres. C'est une opinion bien peu philosophique que celle qu'à mise en avant le philosophe Fontenelle, lorsqu'il a prétendu qu'il en était des dialectes de la Grèce, comme des différens patois de nos provinces. Comment se peut-il qu'un homme dont l'esprit saisissait si heureusement les rapports les plus éloignés, et les différences les moins sensibles, n'ait pas vu que des idiômes grossiers, sans principes, sans règles, sans culture, et dont aucun philosophe, aucun historien, aucun orateur, aucun grand poëte ne daigne jamais se servir, ne devaient rien avoir de commun avec des dialectes employés à chanter les dieux, à célébrer les grandes actions, à publier les grands évènemens, à discuter les grands intérêts, à remuer toutes les passions, à éclairer toutes les facultés, à traiter enfin et des lois et des mœurs, et de la nature et de l'art, et de tous les objets de la science humaine? Les Athéniens, plus hardis que le reste des Grecs, adoptèrent sans répugnance un grand

nombre de termes et d'expressions, des nations étrangères qu'attirait chez eux le commerce; et cet exemple, fortifié par tant d'autres, devrait, ce semble affranchir nos écrivains de la timidité superstitieuse, qui trop souvent les enchaîne. Eh! pourquoi craindrions-nous de faire au besoin de nouveaux empruns à ces mêmes langues, qui nous ont servis et enrichis tant de fois? La naturalisation des mots n'est pas moins utile au langage, que l'est aux empires la naturalisation politique; on sait que Rome dut en grande partie sa puissance à l'adoption qu'elle fit des nations étrangères. Puisque les Grecs s'emparaient hardiment de mots pris dans des langues fort inférieures à la leur; quelle raison aurions nous d'hésiter à nous saisir, quand la chose le demande, des termes et des expressions qui appartiennent à des langues bien supérieures à la nôtre? La foule, malheureusement trop nombreuse, des écrivains qui s'honorent du nom de *puristes*, me dira sans doute qu'il n'y a rien qu'on ne puisse énoncer dans notre langue; j'en conviens; et fût-elle encore plus pauvre, plus indigente, l'observation serait vraie. Vous pourrez tout dire; mais ce ne sera qu'en recourant aux formules paresseuses et lentes de la description et de la périphrase; au lieu de me mener droit à votre idée,

vous ne m'y conduirez que par de longs détours ; vous vous traînerez quand vous devriez marcher, vous marcherez quand il faudrait voler ; et la lenteur de l'expression passera jusqu'à la pensée elle-même, qui perdra de sa couleur et de sa force. Les peuples qui, en comptant, ne vont pas au-delà de trois, et manquent de signes pour les autres nombres, pourraient tout calculer sans doute ; mais qui ne voit combien ce calcul serait fastidieux et pénible ? Poursuivons.

Au lieu de répéter sur les mots *métaphoriques* des remarques déjà faites cent et cent fois, je proposerai une réflexion qu'il me semble qu'on n'a pas faite encore.

L'usage conserve, nourrit et fortifie en général tous les mots : il n'en est pas de même à l'égard des termes métaphoriques ; ceux-ci ne sont jamais plus brillans et plus vigoureux qu'au moment de leur naissance ; ils se flétrissent promptement par l'usage, jusqu'à ce qu'enfin devenus trop familiers, ils viennent se perdre dans la foule des termes communs et ordinaires avec lesquels ils sont pour jamais confondus : de-là, la nécessité d'en inventer de nouveaux ; car sans métaphore point de chaleur, point de vie, point d'intérêt dans le style ; or, ces sortes de créations, qui demandent beaucoup d'esprit et surtout une grande

sagacité, impriment nécessairement aux ouvrages une couleur différente de celle qui se fait remarquer dans les meilleurs écrits des siècles même classiques.

Il ne faut donc pas s'étonner des changemens qui se font dans l'élocution, et c'est à quoi devraient songer un peu les censeurs modernes des productions littéraires ; ils ne voient pas qu'en proscrivant des hardiesses heureuses, et comme je viens de l'observer, nécessaires, il ne tient pas à eux que la langue, condamnée à faire des pertes de jour en jour, sans pouvoir se dédomager ni se réparer par des acquisitions nouvelles, ne devienne entièrement triviale et populaire.

Par les mots *inventés* ou *faits*, πεποιημενα j'entends premièrement les mots pittoresques ; c'est-à-dire, ceux qui peignent l'objet par le son, ensorte qu'ils sont plutôt la représentation et le tableau de la chose que le signe de la pensée. Ces mots doivent se rencontrer souvent dans les langues originales ; car l'homme ayant les objets à nommer, dut leur donner des appellations analogues aux impressions qu'il en recevait.

En second lieu, je comprends dans la classe des mots *inventés*, les mots *composés*, lesquels, en présentant à-la-fois et dans le plus petit espace possible, plusieurs idées, plusieurs images et plu-

sieurs rapports, commandent une attention plus forte, et jettent dans le style une rapidité presque égale à celle de la pensée.

Cette liberté de lier immédiatement les mots l'un à l'autre avait encore cela d'avantageux, qu'elle mettait à jamais la langue en état de produire de nouveaux effets sans qu'ils fissent violence à son caractère, et surtout, de conserver sa noblesse sans qu'elle perdît rien de sa clarté. Ainsi des mots pris séparément venaient-ils à s'avilir par un trop fréquent usage; en les réunissant à un seul, l'écrivain les présentait sous une forme nouvelle, qui dès-lors les ennoblissait sans porter atteinte à leur signification ordinaire.

Mais de toutes les libertés autorisées par le génie de la langue grecque, la plus étonnante est celle d'allonger, de raccourcir et de changer les mots à son gré; les élémens en sont tantôt supprimés, tantôt multipliés, tantôt transposés, tantôt échangés et substitués les uns aux autres; ce n'est pas là tout, le masculin pouvait y être employé pour le féminin, le féminin pour le masculin; le neutre à la place de l'un et de l'autre; le pluriel au lieu du singulier; le singulier au lieu du pluriel; le passif pour l'actif, l'actif pour le passif; enfin de toutes les règles qui enchaînent nos langages modernes, il n'en ait aucune dont

la langue grecque n'ait osé quelquefois s'affranchir. Les Grammairiens, les scholiastes et cette foule de philologues, dont les travaux ne nous offrent que des superfluités ajoutées à l'indigence, ont cherché et trouvé des dénominations particulières pour toutes les libertés; quant à moi j'en chercherai la raison, et tâcherai de les justifier par les principes de la langue même, plutôt que par des preuves tirées d'une puérile et vaine nomenclature.

La langue grecque fut l'ouvrage des poëtes musiciens, qui en modulèrent tous les sons et en mesurèrent tous les mouvemens : il ne suffisait pas que la parole fut d'accord avec la pensée ; il fallait de plus qu'elle s'accordât avec le chant et les instrumens qui en étaient inséparables. S'il arrivait donc qu'un mot dans sa construction ordinaire, ne pût s'accorder avec les règles, ou du rhythme ou de la mélodie du vers ; dès-lors il subissait les retranchemens, les additions, les transpositions, et les divers changemens dont je viens de parler ; et quant même le mot, tel que le présentait l'usage, serait entré dans le vers sans effort et sans violence, si le vers en devenait plus harmonieux, et surtout plus imitatif, toutes ces altérations se trouvaient légitimées; car l'harmo-

nie à qui tout cédait, cédait quelquefois elle-même à l'effet pittoresque, je veux dire que dans certains cas on la sacrifiait hardiment, si ce sacrifice devait produire une imitation plus sensible et plus frappante.

Ainsi le défaut des césures, ces élisions arbitraires, ces brèves employées pour des longues, dont l'abbé Terrasson faisait un crime à Homère, et que l'illustre Fénélon regardait comme des négligences heureuses, étaient plutôt, si j'ose ainsi m'exprimer, d'heureuses *affectations*, puisque c'était par elles que les signes arbitraires et conventionnels de la parole se transformaient en véritables images.

N'oublions pas de rapporter ici une observation faite par Aristote, et bien digne de la sagacité de ce génie extraordinaire. « C'est par l'usage des mots » alongés, raccourcis ou changés, dit ce philo- » sophe, que la diction demeurera tout à-la-fois » noble et claire; car, ajoute-t-il, ce qui les dis- » tingue des mots propres produit la noblesse, » et ce qu'ils retiennent encore de l'usage commun » conserve la clarté ».

Je passe à ces petites parties de la langue grecque que la plupart des grammairiens et quelques-uns des anciens rhéteurs ont appelées *ex-*

plétives, comme si elles ne signifiaient rien par elles-mêmes, et qu'elles ne servissent qu'à donner plus de grâce et de mouvement au discours : ceci mérite quelqu'examen.

Toutes les langues n'ont pu être, et n'ont été en effet qu'une collection de représentations et de signes ; or, il ne peut pas y avoir de signes sans objet, ni de représentation sans modèle. Qu'on lise avec attention les poésies d'Homère, et l'on y verra que la plupart de ces expressions, prétendues oiseuses, sont autant de formule d'invocation, de terrreur, de prières, de menaces, de commisération, etc. Il ne faut point s'étonner que ces particules monosyllabiques, indéclinables, et dont la formation a dû par conséquent précéder celle des noms et des verbes, abondent dans les langues originales ; elles caractérisent parfaitement des hommes qui, ayant des passions violentes avec peu d'idées et peu de besoins, ne s'énonçaient, si j'ose ainsi m'exprimer, que par explosion : mais lorsqu'aux mouvemens irréguliers et fougueux de l'imagination, la philosophie eut substitué l'exercice de la pensée, et que la langue se fut étendue avec les connaissances dont elle était l'instrument, ces particules perdirent insensiblement de leur première énergie, jusqu'à ce qu'enfin elles dégénérèrent en formules

purement harmoniques. Et les considérant sous ce point de vue, le seul dont se soient occupés les grammairiens, ne serait-ce pas en donner une idée juste, que de les comparer aux notes appelées de *passage* par les musiciens, notes qui ne portent point harmonie, mais qui donnent à la phrase musicale plus de liaison, plus d'agrément et plus de vie ?

A toutes les ressources que je viens d'indiquer, ajoutons la multitude des particules conjonctives qui liaient en tout sens les parties de l'élocution ; celle des adverbes et la riche variété de leurs désinences, le nombre considérable des prépositions et la fécondité de leurs rapports, soit qu'elles fussent employées séparément, soit qu'elles s'incorporassent aux noms dont elles étendaient les acceptions, soit qu'elles s'unissent aux verbes, dont elles multipliaient les fonctions à l'infini ; mais surtout n'oublions pas ces terminaisons heureuses et variées, qui, en désignant d'une manière précise les cas dans les noms, les personnes dans les verbes, et les nombres relativement aux uns et aux autres, permettaient de séparer, de placer, d'arranger les mots au gré de l'oreille, sans qu'il y eût jamais le moindre embarras dans le sens : avantage qu'a partagé la seule langue latine, et d'autant plus précieux et plus re-

marquable, que c'est là surtout, comme nous le verrons dans la suite, que reposent les secrets de l'harmonie verbale.

Dans l'impossibilité de donner un dénombrement exact et rigoureux des matériaux de la langue grecque, j'ai cru devoir du moins en indiquer les propriétés principales; d'ailleurs, il fallait ou suivre ce plan, ou m'exposer à revenir sans cesse sur mes pas dans le courant de ce Mémoire.

Après avoir considéré les mots, d'abord comme sons, ensuite comme signes, passons au choix qu'on en fit en construisant la prose.

Le principal objet de l'attention et des soins des premiers artisans du style, tant chez les Grecs que chez les Latins, fut, ainsi que je l'ai déjà dit, de tenir leur langage à une grande distance de celui de la multitude : dans tous les cas, et à tous égards, voulez-vous être remarqué? Tirez-vous de la foule.

Chez les Latins, à qui leur langue n'offrait ni les mêmes facilités ni les mêmes avantages que les Grecs avaient trouvés dans la leur, l'écrivain, pour séparer sa diction de celle de la populace, et en même tems pour donner aux mots plus de résonnance et de noblesse, prit le parti de les alonger, liberté dont plus d'un grammairien a gémi, et qui

fit, en effet, disparaître un grand nombre de racines, c'est-à-dire, de mots primitifs (1).

Observons, à ce sujet, qu'en général les mots latins qui correspondent aux mots grecs sont composés d'un plus grand nombre de lettres, et que le son en est plus durable, plus austère, plus imposant; de sorte qu'en considérant les langues comme une fidèle expression des mœurs, on apercevra sans peine, dans celle des Latins, l'esprit de sévérité, d'orgueil et d'agrandissement qui caractérisa cette nation grave, ambitieuse et conquérante.

La prose, chez les Latins, avait peu de secours à trouver dans les vers de leurs anciens poëtes; on sait qu'elle ne se perfectionna qu'au tems de Cicéron, le premier des orateurs romains, dit l'*auteur du Traité sur les causes de la corruption de l'éloquence*, qui mit au choix des mots une attention particulière, et qui construisit la phrase avec art. Or, à cette époque, la langue d'Ennius avait déjà vieilli, et il en coûta beaucoup à l'âge suivant, dit Macrobe, pour adoucir et polir ce qu'elle avait

(1) Voy. la dissertation de Daumius : *De causis amissarum latinæ linguæ radicum*, insérée dans un recueil intitulé : *Syntagma variarum dissertationum. Ultraject.* M. DCC. II.

encore de dur, de grossier, de sauvage. Enfin, la langue latine se trouvait privée et de la ressource également commode et féconde des dialectes, et de la liberté d'alonger les mots, de les raccourcir et d'en changer les élémens : une fois qu'elle fut formée, il fallut en employer tels que les donnait l'usage, et cet usage ne variait dans aucun des lieux où elle était écrite.

Reportons actuellement nos regards sur l'état de la langue grecque, lorsqu'elle descendit pour la première fois à la prose. Sans examiner si ce fut ou Phérécyde de Scyros, ou ce qui me paraît plus vraisemblable, Cadmus de Milet, qui s'affranchit le premier des lois de la versification ; toujours est-il bien prouvé qu'ils furent précédés l'un et l'autre par un grand nombre de poëtes, et particulièrement par Homère.

Chez les Romains, chez les Grecs, chez les Orientaux, chez les nations du Nord, et vraisemblablement chez tous les peuples de la terre, le vers a long-tems précédé la prose. Avant qu'on eût découvert l'art admirable de fixer et de peindre les sons articulés de la voix, le seul moyen de transmettre à la postérité les enseignemens utiles et les évènemens mémorables, était d'enfermer la parole dans une mesure déterminée, et de lui prescrire des mouvemens cadencés et harmonieux, qui

réunissent le double avantage de la faire entrer plus aisément dans la mémoire, et de l'y conserver plus long-tems.

Mais à quelque nation, à quelque siècle qu'appartiennent les monumens de ce genre, que le tems a respecté, il n'en est aucun pour la grandeur du sujet, du plan et de l'ordonnance, pour le succès de l'ouvrage, pour la variété des objets, pour l'abondance et la politesse de la langue, pour l'élégance et l'harmonie du vers; il n'en est aucun, dis-je, qui puisse être mis en comparaison avec les poëmes d'Homère.

A en juger par un passage de Démocrite, ce poëte n'avait pas seulement enrichi sa langue d'un grand nombre de mots; mais par la manière dont il avait su les placer et les arranger, par les fonctions qu'il leur avait prescrites, par la vérité des représentations qu'il leur avait imprimées, il avait fait du corps de la langue un ensemble régulier et organisé, dont toutes les parties, enchaînées les unes aux autres, conservaient entr'elles le rapport qui se fait remarquer dans la composition et la marche de l'univers (1).

Quelques grammairiens ont prétendu que le vers

---

(1) *Polit. præf. in Homer.*

hexamètre n'admettait pas même la troisième partie des mots de la langue latine ; je ne vérifierai point ce calcul ; mais en l'admettant pour la langue grecque elle-même, il faut observer que peu de tems après Homère, et long-tems encore avant la prose, Terpandre, Archiloque, Alcman, et à leur exemple un grand nombre de poëtes, soumettant la parole à de nouveaux mouvemens et à des mesures nouvelles, créerent différentes sortes de vers, où ils firent entrer les mots que ne recevait point le vers hexamètre, le seul qui eût animé jusqu'alors toute espèce de poésie.

Ainsi les matériaux qui devaient servir à la construction de la prose, se trouvaient polis par le vers, embellis par le chant, et consacrés par la religion, qui attirait alors à elle le système entier des connaissances humaines.

Le voilà cet avantage particulier à la langue grecque, dont j'ai parlé au commencement de ce Mémoire, et que j'ai cru devoir représenter d'une manière plus étendue et plus sensible. Nous ne devons donc plus être surpris de lire, dans Strabon, que la prose, à sa naissance, ne fut autre chose que la poésie elle-même, descendue de sa hauteur pour prendre des mouvemens plus familiers et plus libres; et l'esquisse que je viens de citer, suffira, sans doute, pour faire sentir qu'avec une langue si

abondante, si riche, et dont tous les mots étaient polis par le plus noble et le plus bel usage qu'on ait fait de la parole, l'écrivain, toujours sûr de la beauté et de la pureté des couleurs, n'avait, dans le choix qu'il devait en faire, d'autre attention à apporter que celle de les employer convenablement, c'est-à-dire, de les accorder avec la pensée et avec le genre de sa composition.

Mais le seul accord ne suffisait pas, il fallait les mêler et les fondre ces couleurs, et surtout leur assigner leur véritable place.

Pour renfermer dans des bornes une matière, qui d'elle-même est immense, je me contenterai de parler du mécanisme de la période; ce mécanisme une fois connu, tout l'artifice de l'arrangement des mots sera presque entièrement révélé.

Ces mêmes hommes qui, aux méditations profondes et paisibles des Anaxagores et des Thalès sur les secrets de la nature, substituèrent des questions ou frivoles ou dangereuses sur différens points de la politique et de la morale; qui, par l'abus et surtout par le trafic de leurs talens, ternirent l'éclat d'un nom honoré, et jusqu'alors honorable, Protagoras, Prodicus, Gorgias, Polus, Calliclès, Hippias, Théodore, Thrasimaque et tous les sophistes dont les villes de la Grèce et de l'Asie achetèrent si chèrement la présence et les leçons; ces

mêmes hommes créèrent et perfectionnèrent l'art de la rhétorique, art que les écrivains postérieurs de la Grèce ne nommèrent presque jamais qu'au nombre pluriel, comme s'ils avaient voulu nous donner à entendre qu'il n'y avait aucune de ses parties qui, par son étendue et son importance, ne méritât d'être envisagée comme un art entier et à part.

A la tête de tous les Grecs que je viens de citer il faut placer Gorgias; car ce fut à lui que l'artifice du style dut la plus grande partie de ses richesses et de ses ornemens.

Disciple du philosophe Empédocle, lequel, s'il faut en croire Aristote, jeta les premiers fondemens de l'art oratoire, Gorgias en traça des préceptes plus étendus à ses concitoyens, nouvellement affranchis des fers de la tyrannie, et, bientôt après, il en donna des exemples, dont les Athéniens crurent devoir consacrer et éterniser la mémoire.

Comme les temples, les théâtres, les places et tous les lieux publics n'avaient encore retenti que des seuls ouvrages des poëtes, Gorgias sentit que pour mériter l'attention d'un peuple, à qui la longue habitude d'entendre des vers avait fait de l'harmonie et de la cadence un véritable be-

soin, il devait, en faisant perdre à la diction les mouvemens qui jusqu'alors l'avaient embellie, en conserver du moins les couleurs, et surtout faire usage de tout ce qu'elle avait de plus magnifique, de plus imposant et de plus harmonieux ; aussi ne fit-il entrer dans tous ses ouvrages que des expressions animées, pompeuses et sonnantes. Homère, dans les endroits de ses poésies où son génie s'élève à la plus grande hauteur ; Archiloque dans ses vers, dont la violence et la malignité coûtèrent la vie à une famille entière ; Eschyle dans ses tragédies, où la terreur de la diction égale celle du sujet ; les poëtes même dithyrambiques n'avaient point créé de mots, n'avaient point hasardé d'expressions dont Gorgias n'osât se servir, et auxquelles il n'affectât de donner la préférence. A la vérité, dans le même tems Hérodote charma la Grèce entière en suivant une route absolument opposée : sa diction fut grave, facile, modeste, simple et naturelle ; mais Hérodote racontait aux Grecs les faits les plus intéressans, les plus grandes entreprises et les évènemens les plus mémorables que l'histoire ait peut-être jamais crayonnés : encore, pour s'assurer davantage l'attention et les suffrages de la multitude, crut-il devoir enrichir ses tableaux de

circonstances et d'aventures fabuleuses; ce qui donna à ses ouvrages un air de ressemblance avec ceux des premiers poëtes, que Strabon a bien remarqué, et qui a fait dire à un de ses commentateurs, que lorsqu'il lisait Hérodote, il croyait lire un autre Homère.

Gorgias, au contraire, n'ayant à intéresser les Grecs ni par l'attrait de l'histoire, ni par le charme encore plus puissant de la fable, se vit contraint de recourir à un enchantement d'une autre espèce, et de subjuguer l'attention par un nouveau genre d'éloquence.

Pour y parvenir, il ne se borna point à faire usage de mots harmonieux, pittoresques, métaphoriques, pompeux et sonores, il sut encore, en les mettant en correspondance, en opposition et en regard les uns avec les autres, prescrire à la diction différentes attitudes qui l'embellirent et l'animèrent infiniment.

L'égalité des dimensions dans les parties dont la phrase était composée, les rapports de ces parties entr'elles, leurs contrastes, leurs balancemens, la conformité des désinences, c'est-à-dire, la consonnance des syllabes finales, et surtout ces figures qui, pour rendre la pensée de l'orateur romain, sont à l'oraison ce que les fleurs sont à la campagne, et les astres au firmament, furent, de

l'aveu de toute l'antiquité, l'ouvrage de Gorgias.

La parole gouvernait alors les Athéniens; qu'on juge de leur empressement à encourager et à adopter une manière qui ajoutait aux charmes et à l'empire de la parole.

Cicéron a très-bien observé que de ces rapports et de ces oppositions, soit entre les mots, soit entre les parties de la phrase, naissait une harmonie qu'il appelle *spontanée*, et qui semble en effet ne rien devoir à l'industrie du compositeur. Trasymaque entreprit de soumettre tous les différens effets à une théorie sûre et constante, qui put éclairer et conduire à jamais les écrivains à venir.

Il distingua dans la phrase des parties plus étendues auxquelles il donna le nom de *membres*; des portions plus petites qu'il appela *incises*; et l'assemblage des incises et des membres se groupant et s'entrelaçant les uns dans les autres, il le nomma *période*, comme s'il avait voulu nous offrir l'ensemble de la phrase sous l'image d'un corps qui décrit en se mouvant une ligne circulaire.

Aristote, Démétrius de Phalère, Hermogène et Cicéron s'accordent tous à nous présenter la période sous l'image du cercle. Comme le même

mot a passé dans notre langue, et qu'il s'en faut bien qu'il y emporte la même idée, il est à propos d'en discuter ici l'énergie et la valeur.

Les principaux caractères de la période sont au nombre de trois; 1°. l'entrelacement des mots, procédé sans inconvéniens dans une langue qui n'avait besoin ni de prépositions, ni d'articles, ni de verbes auxiliaires; mais où les différentes affections des mots se trouvant désignées par une livrée particulière qui les distinguait et les faisait reconnaître à quelque distance que les mots fussent placés les uns des autres, on pouvait intervertir l'ordre grammatical des paroles sans jamais obscurcir le sens.

2°. La suspension, suite nécessaire de la forme de la phrase, où les mots et les membres étaient disposés et arrangés de manière que ceux qui suivaient pouvaient seuls donner la solution et la clef de ceux qui précédaient.

3°. La correspondance de la fin de la phrase avec son commencement, auquel les derniers mots venaient en effet se rattacher et se réunir, correspondance qui en ramenant l'attention de l'auditeur, de l'extrémité de la phrase au point même où elle avait commencé, dut faire naître l'idée du cercle, et déterminer Thrasymaque à

donner le nom de période à toute diction qui présenterait d'une manière plus ou moins sensible, les caractères que je viens d'exposer.

Ainsi, dans la structure des mots qui composaient sa période, comme dans le tissu des incidens qui entrent dans un drame, il devait y avoir intrigue, nœud et dénouement.

Les membres et les incises, selon Démétrius de Phalère, étaient à la prose ce que les vers de différentes mesures étaient au poëme : ils assignaient à la totalité du concept, des espaces et des limites.

Ces espaces ne devaient être ni trop longs ni trop courts ; une trop grande étendue n'eût pas permis à l'oreille d'en saisir les rapports, ils se seraient trouvés au-delà des proportions d'où résulte l'harmonie ; trop courts ils demeuraient en deçà, ils manquaient de la mesure requise pour pouvoir devenir nombreux.

De plus, les mêmes espaces formaient comme autant de repos qui, en prescrivant à chaque partie de la phrase une place distincte et marquée servaient la mémoire et soutenaient l'attention. « C'est ainsi, dit le même Démétrius, que les » routes coupées par des points de vue, des ha- » meaux, des hôtelleries, délassent et récréent

» le voyageur en le mettant à portée de juger et
» du chemin qu'il a fait et de celui qui lui reste
» à faire. »

Quand aux limites, elles ne devaient pas être trop reculées; Aristote, après avoir défini la période, une diction qui par elle-même a un commencement et une fin, ajoute qu'elle doit être d'une étendue facile à saisir. « Ce n'est, dit-il, que lorsqu'ils ont perdu de vue le but, que les athlètes qui se disputent le prix de la course, perdent haleine et courage ».

Aristote ne devait pas sans doute assigner à l'étendue de la période des bornes fixes et immuables; il ne s'agit point ici d'une quantité propre à être mesurée par un nombre de lignes constant et déterminé, mais uniquement d'une quantité proportionnée à la pensée qu'il s'agissait d'exprimer, à l'effet qu'on voulait produire, et surtout au degré d'intelligence et d'attention de l'auditeur.

Il y avait deux sortes de périodes, la *simple* et la *composée;* la simple n'était que d'un membre seul : Cicéron a nié qu'un membre pût jamais former une période; mais Cicéron avait alors en vue la période composée; car le membre étant à la période ce que celle-ci est au corps entier de la diction, si ce membre renfermait un sens

complet, et que la disposition des mots dont il était composé fût telle qu'il s'y trouvât entrelacement, suspension, et réaction ou correspondance entre la fin et le commencement, qui peut douter que ce membre, tout isolé qu'il était, ne dut être mis au rang des véritables périodes ?

La période composée ne devait avoir ni moins de deux membres, ni plus de quatre ; celle-ci était communément regardée comme la plus parfaite de toutes, et sa forme acquérait un nouveau degré de perfection si le membre qui la terminait, était plus étendu que les précédens ; du moins fallait-il qu'il leur fût égal ; le faire plus court, c'eût été, dit Démétrius de Phalère, rendre la phrase boiteuse. Aristote présente ce défaut sous une autre image ; selon sa pensée, il en est de l'oreille qui parcourant les sentiers par lesquels l'orateur la promène, arrive au but plus promptement qu'on ne l'y avait préparée, comme d'un homme qui marchant les yeux fermés, rencontre plutôt qu'il ne l'avait jugé, un obstacle contre lequel il se heurte, et qui le repousse en arrière.

Ici je remarquerai que c'est par les formes de la musique que Denys d'Halicarnasse a souvent éclairé les formes de l'élocution, et que de nos jours la période musicale est peut-être ce qu'il

y a de plus propre à éclaircir et à expliquer la période verbale des langues grecque et latine.

Dans une phrase de musique, l'attention est suspendue jusqu'à la note tonique; on n'arrive à cette note qu'après un certain nombre de mesures; l'air n'est jamais plus agréable à l'oreille que lorsque ces mesures sont en nombre égal, et surtout lorsqu'elles marchent de quatre en quatre; de ces mesures se forme la modulation dont la derniere détermine seule le sens musical, comme les membres composent la période dont les derniers mots révèlent seuls le sens verbal.

Cette comparaison deviendra plus sensible par des détails, et surtout par des exemples auxquels je ne descendrai qu'après avoir exposé mes idées générales.

De l'harmonie des proportions de la période, passons à l'harmonie de ses mouvemens.

Quelques-uns des premiers écrivains en prose, uniquement conduits par l'oreille, avaient commencé la phrase par un mot composé d'une longue et trois brèves, et l'avaient terminée par trois brèves et une longue: le même sophiste qui avait distingué et nommé les principales parties de l'oraison, Thrasimaque, observa que ce procédé imprimait à la diction une mélodie particulière,

qui sans avoir rien de commun avec celle des vers, ne laissait pas de charmer l'oreille.

Aristote a fait la même observation dans sa Rhétorique, et paraît avoir voulu en faire un précepte; mais est-il vraisemblable qu'Aristote ait jamais prétendu imposer à la prose des lois plus gênantes et plus rigoureuses que celles de la poésie? Démétrius croit, avec raison, que ce philosophe voulait surtout que la syllabe longue se rencontrât au frontispice et à l'extrémité de la phrase. « La longue, dit-il, a cela de propre, qu'en ou-» vrant la phrase, elle avertit l'oreille d'une ma-» nière plus imposante, et qu'en la terminant » elle lui laisse une impression plus durable ». Le même auteur invite les écrivains à porter toute leur attention sur les premières et dernières parties de la période; il permet qu'on traite les intermédiaires comme les peintres traitent les objets qui, placés dans l'enfoncement du tableau, demandent des teintes moins brillantes et moins soignées.

Les premiers artisans du style n'en jugèrent pas de même; Denys d'Halicarnasse nous les représente calculant et la valeur et le son de chaque élément. « Il ne leur suffisait pas, nous dit-il, » d'énoncer fidèlement et parfaitement toutes

» leurs pensées. Si pour mettre plus d'accord dans » les membres de la phrase, si pour en mieux » moduler les différentes parties, il leur fallait » quelques mots de plus, ces mots, quoiqu'inu- » tiles au sens, étaient employés comme néces- » saires au complément de la mélodie; au con- » traire, ajoute-t-il, ils aimaient encore mieux » devenir obscurs en supprimant des mots dont » le sens ne pouvait guère se passer, que de cou- » rir risque, en les employant, de porter atteinte » aux lois de la mélodie et du rhythme ».

Voyez, dans Plutarque, Isocrate se consumant à moduler une période, et s'effrayant beaucoup plus du choc de deux voyelles, que n'aurait pu l'effrayer le choc de deux armées ennemies : écoutez ceux des anciens qui rendent compte de l'impression que faisait sur eux le langage et les écrits des sophistes; le plus ardent *amateur* n'employerait pas d'autres termes pour exprimer son ravissement, après avoir entendu la plus charmante ariette, exécutée par la plus charmante des voix. Tous ces écrivains furent comparés à Thamyris, à Orphée, aux Muses, aux Sirènes; le murmure du zéphyr, le gazouillement des fontaines, le chant des oiseaux, parurent moins agréables, et les termes uniquement destinés jusqu'alors à désigner les ef-

fets de la musique, le plus enchanteur des arts, furent transportés à l'art de la rhétorique (1).

Parmi les différentes sortes de périodes, il est surtout important de distinguer celle que, d'après quelques commentateurs, j'appelerai *concise*, d'avec la période *arrondie.*

La période concise se formait de l'opposition qui régnait, soit entre les mots, soit entre les choses, soit entre les uns et les autres, et dont les membres égaux, ou presqu'égaux entr'eux, étaient disposés parallèlement, se correspondaient les uns aux autres, et se terminaient souvent par des syllabes consonnantes.

Dans la période arrondie, au contraire, les parties qui la composaient, loin de se trouver en regard et de se soutenir par elles-mêmes, s'appuyaient successivement l'une à l'autre, et n'étaient coupées que par les espaces que demandait la nécessité de respirer, jusqu'à ce qu'enfin on parvint aux derniers mots, qui seuls répandaient de la lumière sur les précédens, et en complétaient l'harmonie.

---

(2) *Voy.* le Traité de Cressolius, intitulé : *Theatrum veterum rhetorum, etc.*, *l.* III, *c.* XXI, *édition de Paris*, 1620.

La première avait un agrément infini : tout ce qui est parallèle, dit à ce sujet Aristote, plaît à l'esprit ainsi qu'à la vue; mais il y règne un air de recherche et d'affectation qui n'en permet guère l'usage, a dit Cicéron, qu'aux cercles et dans les académies : elle ne saurait convenir aux grands mouvemens de l'âme; le langage des passions est trop impétueux pour admettre des ornemens simétriques; aussi fût-elle surtout familière aux sophistes qui ne parlaient que pour plaire, ne distribuaient la louange que pour la ramener sur eux-mêmes, et voulaient que leur langage offrît à l'oreille les mêmes ornemens et la même pompe qu'offraient aux yeux les fêtes et les solennités où communément ils récitaient leurs harangues.

La période arrondie n'avait pas autant d'éclat; son artifice, moins apparent, était, par cela même, beaucoup plus difficile. Dans la période concise, l'harmonie naissait, ainsi que je l'ai déjà remarqué d'après Cicéron, de l'ordre qu'assignait aux mots la pensée elle-même, c'est-à-dire, qu'elle se formoit tout naturellement de la correspondance et de l'égalité des membres; au lieu que, dans la période arrondie, il fallait que l'oreille interrogeât chaque mot, qu'elle en

calculât la valeur, le ton, le mouvement, la mesure; qu'elle en sentît les rapports, et qu'elle leur assignât à chacun la place qui leur convenait, en sorte qu'il n'y eût pas un seul de ces mots sur lequel l'art n'eût agi, sans que cependant le travail et l'artifice se fissent jamais sentir.

Il n'est pas douteux que ce ne soit cette dernière que les anciens critiques avaient en vue, lorsqu'ils nous ont dit : « Qu'entre laisser couler les mots à la suite les uns des autres, conformément à l'ordre que nous appelons naturel et grammatical, et donner à ces mêmes mots une tournure périodique, il y avait la même différence qui se trouve entre laisser tomber une pierre de la main, et lancer une pierre avec la fronde » : passons aux figures.

Je les réduis à deux classes; les figures harmoniques et les figures pathétiques. J'entends par les harmoniques celles qui, sans toucher au fond et à la substance de la pensée, disposent et arrangent les mots de manière que l'expression en a plus d'éclat et plus d'agrément : telles sont les oppositions, les correspondances, les égalités dans les membres, les terminaisons consonnantes, dont je viens de par-

ler, et qui ne servent ordinairement qu'à embellir la parole.

Les figures pathétiques sont toutes celles qui animent et passionnent le discours, et de là, elles appartiennent à toutes les langues, à tous les âges, à tous les pays ; car toujours et partout les hommes ont eu les mêmes passions, mais les passions n'ont eu, ni dans tous les tems, ni dans tous les lieux, le même degré d'énergie : ainsi, dans la langue d'un pays où les lois n'avaient d'autre objet que de faire régner la liberté; où l'amour de la gloire, joint à l'amour de la patrie, étaient portés l'un et l'autre jusqu'au fanatisme; où la religion encourageait les passions, au lieu de les réprimer; où la sensibilité était sans cesse exercée par la jouissance des arts, qui s'adressent le plus immédiatement à l'imagination; dans la langue des Grecs enfin, ces figures durent être plus variées, plus hardies et plus pénétrantes que dans la langue des peuples, qui n'ont ni les mêmes mœurs, ni les mêmes lois, ni la même religion, ni la même forme de gouvernement. Du reste, ces figures passèrent fort tard dans la prose; leur puissance ne se déploya que lorsqu'après avoir jeté des éclairs dans les harangues, les panégyriques et les déclamations des

sophistes, la parole vint enfin tonner et foudroyer au barreau.

Qu'il me soit permis de terminer cette première partie de mon mémoire par une réflexion.

Plus on approfondit le génie de la langue grecque, plus on étudie le tour d'esprit et la manière des grands hommes qui ont écrit dans cette langue, moins aussi l'on doit s'offenser des libertés que pourra se permettre celui qui entreprendra de révéler le secret de leur art ; quoiqu'en puissent dire quelques écrivains pour qui, si vous n'écrivés pas de leur style, vous cessez d'être naturels, comme s'ils pouvaient juger par leurs forces des forces de la nature, ou comme si la nature était assujétie à penser et à parler comme eux. Je leur dirai à ces hommes qui, pour ne jamais tomber, rampent éternellement, ou qui n'invoquent la règle que pour servir de règle eux-mêmes, ce que disait Pline à Lupercus : « ces endroits qui vous paraissent enflés, me paraissent sublimes; ces figures que vous croyez outrées, je les crois seulement hardies : ces termes que vous rejettés comme superflus, je les admets comme nécessaires ; » et j'oserai ajouter que dans la carrière des lettres comme dans le métier des armes, c'est à s'exposer au péril que consiste souvent la gloire.

LETTRE

A MADAME D'AUGNY (1)

SUR

L'IPHIGÉNIE EN AULIDE,

DE M. LE CHEVALIER GLUCK.

L'INTÉRÊT que je prends au succès de l'ouvrage de M. le chevalier *Gluck*, n'a d'autre principe que mon goût, ou plutôt ma passion pour les arts. La musique de nos opéras me semblait

(1) Madame d'Augny, épouse du fermier-général de ce nom, parlait et écrivait sur les beaux arts avec autant d'esprit que de goût. Douée de la sensibilité la plus vive, elle mettait beaucoup de grâce dans la manière dont elle présentait ses idées. Elle se plaisait quelquefois à les adresser à M. l'abbé Arnaud, et il n'était aucun des hommes de lettres, admis dans sa société, qui n'eût été heureux de cette préférence.

en général plus inquiète qu'active, celle des opéras italiens plus riche que belle; je trouvais à la vérité dans ces derniers, des récitatifs et des airs de la plus grande force et du plus grand effet; mais ces beautés s'y présentent beaucoup trop rarement, et toujours à côté de morceaux de facture et de routine, dénués d'intention, de caractère et de vraisemblance. Je desirais un grand ensemble de musique qui m'offrît le même plan, les mêmes gradations, les mêmes développemens, le même accroissement d'intérêt qu'une tragédie bien conduite et bien faite; et tout cela, j'ai cru l'apercevoir dans l'*Iphigénie* de M. le chevalier *Gluck*.

Prêtez l'oreille à l'ouverture, voyez comment, après en avoir lié le début au sujet, non par des rapports vagues, mais par les formes mêmes, le musicien précipite tout-à-coup tous les instrumens sur une même note; comment, après s'être élevés ensemble et à l'unisson, jusqu'à l'octave de cette note, ces instrumens se divisent et concourent, chacun de son côté, à préparer l'ame à un grand évènement; comment, pour conserver le sentiment du *rhythme*, affaibli par la célérité avec laquelle se meuvent les parties supérieures, le compositeur fait frapper aux autres instrumens l'*ana-*

peste (1), celui de tous les pieds qui convient le plus aux chants de guerre; comment, pour reposer l'oreille et en même-tems pour indiquer les parties douces et sensibles du drame, du sein de ces formes guerrières et passionnées, il fait sortir un chant qui, sans se ralentir, prend une tournure aimable et gracieuse; avec quel sentiment exquis et quelle adresse il conduit ce chant à des plaintes nobles et touchantes, qui établissent le pathétique et le tragique de l'action. Si je m'adressais aux jeunes artistes, je leur parlerais de la netteté du dessin de toutes les parties, de leurs contrastes, de la manière dont les *pensées*, qui se sont emparées les premières de l'oreille, se développent et se transforment en dialogues, et je leur ferais sentir ce que peut l'art, lorsqu'il est au service du génie.

Vous avez été frappée, madame, de la noblesse du commencement du premier acte; mais vous ne dites rien des vœux de *Calchas*, toujours repoussés par l'orchestre, qui, dès ce moment, prend le caractère de la divinité courroucée et inflexible. Faites attention à l'harmonie qui gémit sous ces paroles chantées sur un même ton : *que de cris! que de pleurs!* ainsi qu'à celle qui accompagne

---

(1) Pied composé de deux brèves et d'une longue.

tout cet admirable morceau, et vous sentirez jusqu'à quel degré d'expression et de vie le talent peut élever les proportions musicales. Quant à la prière d'*Agamemnon*, on ne peut trop admirer la vérité avec laquelle la musique en exprime tous les détails; écoutez les basses, au moment même que cette prière commence, la marche en est toujours ascendante, et c'est en effet la seule progression qui puisse donner quelque idée des mouvemens d'une ame qui s'élance, et ne croyez pas que ce soit ici l'observation d'un enthousiaste qui a pris le parti de tout admirer; pour en sentir toute la justesse, vous n'avez qu'à renverser ce procédé, en conservant aux sons leurs rapports harmoniques, et vous verrez toute imitation, toute vérité disparaître. Mais ce qui est sublime, ce qui ne peut appartenir qu'à une profonde sensibilité réveillée et mise en mouvement par le génie, c'est la manière dont le musicien annonce et exprime les cris que la nature élève au fond du cœur d'*Agamemnon*. Cette voix gémissante des hautbois, la sombre réponse des basses, la progression chromatique du chant et des instrumens qui l'accompagnent de loin en loin, ce murmure harmonieux et intermédiaire, qui, remplissant l'intervalle des accens plaintifs et monosyllabiques des hautbois et des basses, accorde et réunit toutes les parties de l'or-

chestre, sans nuire à l'effet du dialogue; ce sont-là des beautés dont une seule suffirait pour couvrir un millier de défauts. Oh! que vous les avez bien senties, lorsque vous m'avez fait l'honneur de m'écrire : *Ce chant d'* Agamemnon, *a fait sur moi un effet qui m'était inconnu; trois fois j'ai fait un mouvement en avant, sans pouvoir m'expliquer ce que je cherchais : c'était peut-être pour aller au secours de ce malheureux père.*

Mais pourquoi ne me parlez-vous pas de l'entrée d'*Iphigénie?* Que ce moment a d'intérêt! que le chœur est doux! qu'il est jeune! qu'il est frais! qu'il est virginal! comme il contraste avec la musique précédente, et surtout avec la situation d'*Agamemnon*, qui frémit sur les bords du théâtre pendant que tout se réjouit autour de sa fille!

La coupe et les formes du *duo* sont italiennes, j'en conviens; mais vous conviendrez aussi que le compositeur a su les fléchir et les adapter aux paroles, sans faire la moindre violence à la langue. Ces sortes d'emprunts, lorsqu'ils sont faits avec goût, font à-peu-près sur l'oreille la même impression que fait sur l'esprit une métaphore heureuse et nouvelle. C'est ainsi encore qu'une parure étrangère, si elle s'assortit à l'air d'une belle personne, rend sa beauté plus piquante. Il y a dans la partie dialoguée de ce *duo* une intention

dont la finesse ne vous a pas sans doute échappé; *Achille* s'y plaint des soupçons d'*Iphigénie; Iphigénie* lui répond de la manière la plus tendre et la plus touchante. *Achille* cependant recommence ses plaintes et répète ses reproches; dès-lors *Iphigénie* ne lui donne plus le tems d'achever : alarmée, impatiente, elle l'interrompt au milieu du vers en prenant elle-même la parole; elle est pressée de calmer son amant; elle ne veut plus entendre un langage qui la déchire; les fleurs sont moins tendres, moins délicates que le cœur d'une fille jeune et sensible, qui obéit pour la première fois aux impressions de l'amour. Oui, *Tibulle*, *Racine* et *Fénélon* eussent envié à notre compositeur le mouvement qu'exprime ici sa musique. M. *Gluck* a jeté dans la partie du *duo* où les voix s'unissent, l'agrément et la vivacité qu'exigent les paroles; mais, parvenu à une invocation à l'hymen, il change de mouvement, et coupe par des accens graves et religieux le chant agréable et léger qu'il a développé jusqu'alors : ces accens, trop courts pour faire oublier l'unité de dessin et de mélodie qui règne dans ce morceau, lui ont paru sans doute nécessaires, tant pour rappeler la dignité du genre qu'il traite, que pour conserver celle qui convient au caractère et à la situation des acteurs; enfin, lorsqu'il reprend le *duo*, écoutez les sons

qu'il détache du corps de l'harmonie; transportés à une octave plus haut et parés de trilles brillans qui sont à l'oreille ce qu'est aux yeux la scintillation de la lumière, ces sons planent sur l'orchestre, et réveillent toutes les formes du chant qui s'est déjà fait entendre.

La *passacaille* est un des plus beaux morceaux de musique instrumentale qu'on ait entendu sur le théâtre de l'Opéra, et c'est à mon sens une chose bien sentie par le musicien d'en avoir tempéré le style noble et relevé par deux gavottes que *Rameau* aurait avouées. L'air que vous appelez *tirolois* est un air d'esclaves à qui la liberté vient d'être rendue. J'avoue que cet air n'est pas noble; mais faut-il qu'il le soit? Vous conviendrez du moins qu'il est piquant et vraiment original, et vous avez été frappée, sans doute, de la variété des modulations que le compositeur y parcourt dans un espace très-resserré; c'est une sorte de labyrinthe harmonieux; on est enchanté de se retrouver, après avoir éprouvé plus d'une fois l'inquiétude de se voir égaré sans ressource. Vous avez dû remarquer que les formes de ce chœur du premier acte dont vous avez été étonnée, représentent on ne peut pas plus fidèlement, les rumeurs confuses et turbulentes de la populace mutinée. Les autres chœurs, dites-vous, vous ont fait moins de plai-

sir : n'en trouverait-on pas la raison dans la longue habitude où vous êtes d'entendre dans nos chœurs une musique excessivement figurée ? Dans la plupart de nos opéras les personnages du chœur, presque toujours oisifs, ne font guère d'autre fonction que celle de tuyaux sonores qui font entendre une savante pièce d'orgue ; mais ici tous les chœurs sont en action. Si vous les figurez d'une manière trop artificielle, vous troublerez, vous obscurcirez la parole au lieu de l'embellir ou de la fortifier ; aussi, non content de les faire procéder presque toujours syllabiquement, le compositeur en rapproche tant qu'il peut l'harmonie, parce que plus il les tiendra près de l'unisson, plus la parole sera nette et distincte, plus il fera disparaître tout soupçon d'artifice et d'invraisemblance. Faites attention que le chœur *chantons, célébrons notre Reine*, le seul qui soit sans mouvement et sans action, est aussi le seul dont le compositeur ait figuré les parties d'une manière plus ressentie.

Je sais que des personnes de beaucoup d'esprit prétendent qu'il n'y a point de chant dans cet opéra, et cela parce qu'on n'y trouve pas un seul *cantabilé*. J'apprends même que ce propos en a imposé ; car on rencontre à tous pas de bonnes gens toujours prêts à sacrifier leurs sensations à des opinions même empruntées. Venons au se-

cours des faibles. Il faut distinguer dans tout air de musique, les notes essentielles et constitutives du chant, d'avec les notes d'ornement et de passage; dans les *cantabilés*, le compositeur, pour laisser au chanteur la liberté de faire briller son organe et son habileté, ne place les premières qu'à des distances très-considérables les unes des autres, en sorte qu'à proprement parler, le *cantabilé* n'est autre chose qu'une mélodie étendue et délayée; pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur une partition; partout où les notes constitutives de la mélodie se trouvent plus rapprochées et rendent le chant plus substantiel et plus plein, vous verrez les basses changer à chaque instant de situation, au lieu que dans les *cantabilés* elles demeurent sur la même note l'espace de trois ou quatre mesures. Les morceaux de ce dernier genre peuvent réussir en Italie, où l'on n'assiste jamais à une action théâtrale, où l'on va à l'opéra comme à un concert, c'est-à-dire, pour entendre deux ou trois airs, sans jamais s'occuper ni de ce qui suit, ni de ce qui précède; mais en France, où le spectateur demande un intérêt continu, il faut attacher et intéresser continuellement le spectateur : vous sentez à quel point ces ornemens excessifs et recherchés contrarieraient et refroidiraient l'action : il y avait, ce me semble, un raisonnement

beaucoup meilleur et bien plus simple à faire. Le voici : » on se souvient encore à Rome, à Naples, à » Milan, à Venise, des *cantabilés* que M. *Gluck* y » a fait entendre : les talens de la plus célèbre can- » tatrice qu'ait aujourd'hui l'Italie, mademoiselle » *Gabrieli*, ne se développent jamais d'une manière » plus avantageuse que lorsqu'elle exécute les mor- » ceaux de ce genre qui sont de la composition » de ce grand musicien ; cependant M. *Gluck* n'en » a point mis dans son opéra d'*Iphigénie ;* sans » doute il a eu ses raisons, et il se pourrait à toute » force que ces raisons fussent préférables à celles » que nous lui opposons, nous qui n'avons point » fait d'opéras, qui ne sommes ni compositeurs, » ni même musiciens ». Mais d'après quelques exemples heureux, on a établi des maximes générales, on les a répandues, on les a publiées, elles ont eu du succès ; il en couterait trop d'en faire le sacrifice ; il est bien plus glorieux, bien plus, selon l'amour-propre, de les justifier et de les défendre. Vaines prétentions ! vains efforts ! Gens d'esprit, amoncelez des remarques, bâtissez des théories, créez et imposez des lois ; un homme de génie viendra, et tel qu'un torrent qui renverse et entraîne les digues qu'on lui oppose, il fera disparaître pour jamais et les lois et les législateurs.

Au sortir de l'avant-dernière répétition, j'entendis un soi-disant amateur à qui l'on demandait son avis sur l'opéra, répondre froidement que les airs de danse lui paraissaient faibles; je me ressouvins à l'instant qu'un prétendu connaisseur en peinture, après avoir examiné long-tems un grand tableau d'*Annibal Carrache*, ne parla ni de la grandeur de l'ordonnance, ni de la beauté de la composition, ni de la correction du dessin, ni de la vérité des expressions, ni de la belle distribution des ombres et des lumières; mais il prononça gravement qu'il y avait dans un bout de draperie quelques plis qui ne lui semblaient pas heureux.

Qu'à des danses dont le caractère est absolument étranger à celui du drame, et dont M. *Gluck* n'a composé les airs que par complaisance, on substitue des danses nobles, religieuses, militaires, telles qu'en a fait *Noverre* sur la musique poétique et pittoresque du même compositeur, et notre théâtre lyrique n'aura rien à envier au théâtre d'*Athènes*.

Ce que vous dites du récitatif, Madame, est plein tout à-la-fois de finesse et de profondeur, et suppose une grande connaissance de la langue et de la musique; mais en y introduisant, comme vous semblez le desirer, les ports de voix, les

coulés, les cadences feintes, les trilles, etc. n'est-il pas à craindre qu'on n'en détruise l'essence, que ce ne soit alors le chant proprement dit, que la déclamation n'en demeure trop lente, et ne conserve les inconvéniens et les défauts dont on s'occupe depuis si long-tems à la délivrer? Il y a dans la musique de M. le chevalier *Gluck* trois sortes de récitatifs, l'un qui est presque *parlé*, l'autre qui prend plus d'inflexions, et s'approche davantage du chant, et enfin le récitatif *pathétique* qu'on appelle platement *obligé*. Permettez-moi de vous demander en passant, si vous n'êtes pas bien étonnée que le dictionnaire de celui de tous les arts qui est le plus animé, soit le plus inanimé des dictionnaires? Vous convenez que sur les lèvres de mademoiselle *Arnoult*, le récitatif de M. *Gluck* n'a rien qui vous blesse; il ne faut donc pas mettre sur le compte du compositeur l'offense que quelques autres acteurs ont pu faire à votre oreille. En effet, lorsque pour échapper à l'uniformité des désinences féminines, toujours accompagnées ou d'un port de voix languissant et niais, ou d'un trille destructeur de toute vraisemblance, le compositeur, à l'exemple des Italiens, laisse à la basse le soin de terminer la phrase; il n'a garde d'affecter deux différentes notes à la pénultième et à la dernière syllabe, mais il assigne le même

son à l'une et à l'autre, en sorte qu'en appuyant sur la pénultième, la dernière n'a plus que la faible résonnance qu'exige le caractère de la langue. Du reste, vous conviendrez que la quantité y est on ne peut pas plus religieusement observée; il est vrai qu'on y rencontre des routes d'harmonie auxquelles les oreilles ne sont pas encore accoutumées; mais il faut s'en prendre à nos musiciens qui, depuis le célèbre *Lulli*, se sont toujours mûs dans le même cercle, et semblent s'être fait une religion d'étendre toute modulation qu'ils ont une fois entamée. Il doit y avoir, surtout dans le récitatif où l'on est privé des ressources d'une mesure constante et déterminée, autant de rapidité dans les changemens de modulation, d'accords et de passages, qu'il y en a dans les mouvemens de l'ame de l'auteur. C'est-là le vrai triomphe de la Mélopée, et le seul moyen d'animer la déclamation chantante.

Ce serait ici le lieu de vous dire un mot, madame, des *récitatifs obligés*, de celui d'*Agamemnon*, de celui de *Clytemnestre;* je voudrais vous parler encore de l'admirable *Trio* du second acte, du *Quatuor* de la fin, des *Adieux d'Iphigénie*, des *Fureurs d'Achille*, du mouvement de l'*orchestre* transformé par M. Gluck en une multi-

tude d'acteurs passionnés et éloquens, et revenir ensuite sur le mérite de l'ensemble, mérite que le public, accoutumé à ne trouver que des détails dans nos opéras, n'a pas encore senti. Mais je ne saurais traiter ces divers objets d'une manière satisfaisante, sans avoir la partition sous les yeux. Je me contenterai d'observer qu'il ne faut point s'étonner que notre musique ait tardé si long-tems à s'enrichir du récitatif obligé. Cela tient, si je ne me trompe, à la différence qui se trouve entre notre versification et la versification italienne. L'Italien, lorsqu'il déclame ses vers, laisse entre les mots des intervalles considérables; ces intervalles sont devenus pour le musicien autant de *jours* dont il a profité, tantôt pour annoncer, tantôt pour commenter et développer la situation de l'acteur, seules fonctions du récitatif *obligé*. Dans notre versification au contraire, où le concours des mots qui se touchent par des voyelles n'est jamais permis, ces mots se pénétrant les uns les autres, et ne formant qu'un seul et même tissu, le musicien a dû se borner long-tems à accompagner simplement la parole. Cette vue aurait besoin d'être développée; mais il me sera plus commode et surtout plus agréable de la discuter dans la conversation que

dans cette lettre déjà beaucoup trop longue ; d'ailleurs ma tête se lasse ; je sens que mes idées s'éteignent, et qu'il n'y a que votre présence qui puisse les ranimer.

J'ai l'honneur d'être, etc.

LETTRE

A MADAME LA COMTESSE DU B....

TOUTES les musiques que je connais sont à celle de M. Gluck, ce que les tableaux de genre sont aux tableaux d'histoire, ce que l'épigramme et le madrigal sont au poëme épique : jamais on ne donna ce caractère de magnificence et de grandeur aux compositions musicales. Ce ne sont là ni de ces longs gazouillemens dont le bon-sens murmure et qui tuent toute expression, ni de ces jolies chansonnettes qui chatouillent un moment l'oreille, mais qui ne disent rien à l'esprit et ne laissent rien dans le cœur; ni de ces chants recherchés et bisarres qu'enfantent la crainte de ressembler et le défaut de talent; c'est une mélodie enchanteresse et toujours imitative, une harmonie céleste et toujours en action; c'est une suite de tableaux intéressans aussi fièrement dessinés qu'admirablement coloriés; en un mot c'est l'ouvrage du génie : voilà, voilà les hommes devant lesquels je me prosterne, et à qui je décerne un culte, parce qu'en même-tems qu'ils

me rendent mon existence plus chère, ils me donnent une grande idée de la nature humaine. Le sentiment de l'effet que fit hier sur moi la musique de M. Gluck élève encore mon ame et mon style, qui, comme vous voyez, n'est pas celui de l'Épître ; mais vous me le pardonnerez sans doute ; ce n'est point aux ames sensibles à condamner la sensibilité, quand même elle serait excessive. etc.

LA SOIRÉE PERDUE

A L'OPÉRA.

On donnait *Alceste* pour la cinquième fois, et je voyais pour la cinquième fois *Alceste*. L'opéra ne faisait que de commencer, lorsqu'un de mes voisins m'adressant la parole : Voilà, dit-il, une triste musique. — Vous avez voulu dire une musique triste ? — A la bonne heure. — Mais les paroles vous semblent-elles bien gaies ? — Qu'importe ? c'est un mal de plus. — Sans doute monsieur n'aime pas la tragédie ? — Belle raison ! la tragédie a-t-elle jamais été chantée ? — Elle l'était chez les Grecs. — Bah ! les Grecs étaient des grecs. — Oui, monsieur, et tout ce qui n'était pas eux était barbare.... Oh ! dit un autre, c'est un drôle d'opéra que celui-ci ; on m'a assuré qu'il n'y avait point de danse. — Eh ! monsieur, en voilà une, et sur un air si noble, si touchant, si religieux ; sur un air qui devrait vous transporter au milieu des temples, vous mettre au pied des autels, et vous inspirer le plus profond recueillement.

— Vous appelez donc cela une danse ? — Eh ! ne voudriez-vous pas que des prêtres, des prêtresses vinssent adorer et prier en battant des entrechats ? Tous ces mouvemens, parfaitement d'accord avec ceux de l'orchestre, ne peignent-ils pas ce qu'ils doivent peindre, n'expriment-ils pas ce qu'ils doivent exprimer ? Or, monsieur, auriez-vous la bonté de me dire quelles sont les passions ou les idées que réveillent en vous les cabrioles, les entrechats, les gargouillades et les moulinets ; croyez-moi, ce que vous cherchez ici ne devrait, le plus souvent, se rencontrer qu'à la foire : lisez *Noverre*..... — Mais, monsieur, pas une cadence ! d'où peut donc venir l'aversion du chevalier Gluck pour les cadences ? — Mais, monsieur, comment les cadences vous ont-elles inspiré ce tendre intérêt, et quel grand plaisir peuvent donc vous faire des tremblemens de voix, des convulsions de gosier, de fréquentes et longues oscillations d'une note à l'autre ? Quand même ce prétendu agrément serait propre à représenter ou le ramage des oiseaux, ou le frémissement des feuilles doucement agitées par un vent léger, serait-ce une raison pour l'obliger à l'attacher constamment à la terminaison de toutes les phrases de chant ? N'est-ce pas là, dites-moi, l'abus le plus étrange, et de toutes les pédanteries musicales la plus impertinente et la plus ridi-

cule .... Voilà un chœur agréable, dit un quatrième; mais il est pillé de l'opéra de *Golconde*. — Attendez, monsieur, il y a, à la fin du second acte, un des plus beaux airs qu'on ait jamais entendus sur aucun théâtre lyrique, et dans cet air, l'inflexion la plus pathétique et la plus heureuse que l'art ait encore empruntée à la nature; eh bien! ce même accent, ce même trait se rencontre dans un air de l'*Olympiade* de M. Sacchini; mais il faut que vous sachiez que long-tems avant la naissance et de l'*Olympiade* de M. Sacchini, et de l'opéra de *Golconde*, celui d'*Alceste* avait vu le jour, et le grand jour, c'est-à-dire, qu'il avait été représenté, gravé, publié. Oh! vous ne connaissez pas tous les vols qui ont été faits à ce pauvre chevalier Gluck : on trouvait avec raison, qu'il était bien plus aisé de le piller que de l'imiter.... — Je crois, monsieur, que voilà l'air dont vous venez de nous parler; il faut l'avouer, l'accompagnement en est charmant, oh! oui, c'est une chose charmante que cet accompagnement! — Qu'est-ce que vous dites-là, monsieur? Quoi! cet orchestre, d'abord plein de gémissemens, de sanglots et de larmes, et ensuite de mouvement, d'action et de vie; cet orchestre qui devrait vous représenter la nature entière, partageant la situation et tous les sentimens de l'actrice, vous l'appelez une chose char-

mante ! Ah ! monsieur, vous avez furieusement négligé l'*instruction* (1) de vos oreilles : venez, venez souvent ici ; et si cette musique ne les forme pas, n'y reparaissez que lorsqu'on vous donnera les innocentes psalmodies de Lulli (2), ou les savans *mélogryphes* de Rameau, ou les pastiches

---

(1) Pour être en état de juger des arts, il ne suffit pas d'avoir reçu de la nature des organes bien conformés ; il faut encore les avoir beaucoup exercés, cultivés, instruits : cette éducation est d'autant plus importante que c'est de nos sensations que se forment nos idées ; et qu'il est impossible que celles-ci soient jamais correctes et saines, si celles-là ne le sont pas.

(2) Qu'on fasse attention au siècle et à la circonstance où je parle ; car s'il faut se transporter au tems de Lulli, dès ce moment je partage tous les sentimens de ses plus grands admirateurs. Lulli eut de la sensibilité, du naturel, de la grâce, une imagination vive et tendre, et surtout cette noble audace qui porte aux grandes entreprises, et décèle les talens supérieurs. Aucun musicien de son siècle ne connut mieux son art, et n'en fit un plus heureux usage ; mais ses compositions, correctes, faciles, naturelles, et souvent même élégantes, manquaient de mouvemens et de vie ; elles n'avaient ni la variété, ni la force, ni le feu, ni l'expression qui se font remarquer aujourd'hui dans les beaux morceaux des opéras des grands maîtres italiens, et dans l'ensemble de ceux du chevalier Gluck. Il faut observer que la partie instrumen-

bruyans de Philidor. — Plût au ciel, s'écria un vieux officier; plût au ciel qu'on pût nous les donner ces psalmodies de M. Lulli! Mais il faudrait pour cela des acteurs, et malheureusement nous n'en avons plus. — Il y a quelque chose de vrai dans ce que monsieur vient de vous dire. Comme la musique de Lulli, ainsi que celle de presque toute l'école française, ne faisait rien pour les acteurs, les acteurs avaient tout à faire pour la musique; de-là ces remuemens de tête, de bras, de sourcils, ces ports de voix langoureux, ces cadences molles, ces cris *inhumains*, ces sons arra-

---

tale de la musique, très-faible, très-imparfaite au tems de Lulli, ne lui permettait pas d'y puiser les étonnantes ressources qu'elle a fournies depuis; enfin, il en est de sa musique comme de la peinture, avant que *Michel-Ange* et *Raphaël* eussent animé et agrandi le dessin, et que *Georgion* et le *Titien* eussent porté au plus haut degré l'intelligence du coloris et l'effet du clair-obscur.

Quant à Rameau, ce fut sans doute un grand homme, on ne peut lui contester la gloire d'avoir révélé le prémier le secret de l'harmonie, et enlevé la musique aux tâtonemens de la routine. Mais ce fut la profondeur même de ses connaissances dans la théorie, qui l'égara dans la pratique : trop souvent il substitua la science à l'art, et l'art au génie.

chés du fond des entrailles et accompagnés de longs râlemens, et tout cet immense amas d'affectations et de minauderies qu'on avait la bonté de prendre pour de l'*expression*... (1) J'avoue, dit un jeune homme, qu'en pensant à ce que la musique d'*Orphée* a fait de M. Legros, et à ce que fait aujourd'hui de mademoiselle Levasseur (2) celle d'*Alceste*, je serais tenté de croire que la manière du chevalier Gluck est en effet plus animée, plus théâtrale que celle des autres compositeurs ; mais qu'est-ce qu'un opéra où il n'y a point de chant? — Ah! barbare..... Mille pardons, monsieur, de ma vivacité; j'ai voulu soulager mon cœur, et non pas vous offenser. Vous trouvez donc qu'il n'y a point de chant dans cet opéra? Serait-ce parce qu'il n'y a ni chansonnettes, ni noëls, ni brunettes, ni vaudevilles, ni cantiques, ni airs à boire? — Eh! qui peut penser à de pareilles misères?

---

(1) Il faut excepter mademoiselle Arnould, qui a tant d'obligation au rôle d'*Iphigénie*, et à qui tous les autres rôles ont tant d'obligation. Peu de cantatrices ont réuni à un si haut degré la sensibilité, l'intelligence et les grâces.

(2) Cette actrice qui, jusqu'à présent, n'avait paru propre qu'aux rôles de gaîté, s'est montrée vraiment tragique et sublime dans celui d'*Alceste*.

Croyez, monsieur, qu'il y a beau tems que mes oreilles sont déniaisées. — Monsieur, monsieur, ne dédaignons rien. Toutes ces petites choses, mises à leur place, ont leur mérite et leur prix; mais ici!... — Mais ici, je veux autre chose que ce que j'entends; et puisqu'il faut vous parler net, ce n'était pas la peine que M. le chevalier Gluck, qui n'ignorait pas les progrès que la musique a faits en France, fît deux fois le voyage de Vienne à Paris, pour nous apporter des opéras sans ariettes. — Ah! monsieur, au nom d'Apollon et de toutes les Muses, laissez, laissez à la musique ultramontaine les pompons, les colifichets et les extravagances qui la déshonorent depuis long-tems; gardez-vous de porter envie à de fausses et misérables richesses, et n'invoquez point une manière, proscrite par tout ce qu'il y a de philosophes, de gens d'esprit et d'amateurs éclairés en Italie (1). Quoi! vous trouverez bon qu'au moment même où l'on devrait porter au plus haut degré l'émotion à laquelle on avait préparé votre ame, l'acteur s'amuse à broder des voyelles, et reste, comme par enchantement, la bouche ouverte au milieu d'un mot, pour donner passage à une foule de sons

---

(1) Les notes correspondantes à ce passage, sont à la fin de cette pièce.

inarticulés ! De toutes les invraisemblances que vous pouvez dévorer, voyez s'il en est de plus forte et de plus choquante. Que diriez-vous d'un acteur qui, déclamant une scène tragique, entremêlerait ses gestes des *lazzis* d'arlequin ; ou d'un orateur qui, ayant à tonner, à foudroyer, à bouleverser son auditoire, enfilerait bout à bout toutes les figures badines de la rhétorique ? Lorsqu'il ne s'agira que de charmer mes loisirs en amusant mon oreille, qu'on défie tant qu'on voudra par le plus long et le plus joli des ramages, les serins et les rossignols, à la bonne heure ; mais réduire la musique à ses gentillesses, quand mon ame demande des émotions, c'est se jouer ouvertement du bon sens et de toutes les convenances ; c'est insulter tout à-la-fois et à l'art et à la nature. — Je vous abandonne les ariettes, dit un autre jeune homme qui m'écoutait attentivement et avec intérêt ; mais un opéra peut-il se passer de *cantabilés* (1) ? — Avez-vous déjà vu celui-ci ? — Non,

(1) Le *cantabile* se forme de phrases de musique divisées en parties égales ou presqu'égales, coupées par des repos imparfaits ou parfaits, lesquels représentent fidèlement les virgules et les points de la phrase verbale ; enchaînées et variées par des dénominations faciles, naturelles et voisines du mode principal ; soumises à une

mais j'ai vu des connaisseurs... — Eh! monsieur, que ne jugez-vous par vous-même; et pourquoi soumettre vos sensations à l'opinion de quelques personnes qui, bien souvent, sans avoir ni la connaissance ni le sentiment des véritables beautés des arts, parviennent à imposer, en prononçant au hasard certains mots techniques, auxquels elles n'ont jamais attaché d'idée distincte et précise? Abandonnez-vous à vos propres impressions, et non à des opinions empruntées; jugez de cette

---

mesure réglée, constante et sensible, sans qu'elle soit ni trop lente, ni trop rapide; et construites enfin de manière qu'elles aillent toujours en fortifiant les sensations qu'elles ont d'abord fait naître.

Observons que si le *cantabilé* appartient au genre tragique, les notes doivent y être en très-petit nombre; c'est par les moyens les plus simples que s'opèrent les plus grands effets : d'ailleurs, des traits chargés et trop riches manifesteraient l'artifice, et détruiraient la vraisemblance et l'illusion. Il faut encore que les sons ne soient ni trop graves ni trop aigus; mais qu'en se développant, ils décrivent, pour ainsi dire, une courbe, de sorte qu'il n'y ait rien d'anguleux, rien qui puisse heurter ni blesser l'oreille. Nous nous croyons obligés de dire à ceux qui desirent des *cantabilés* dans la musique du chevalier Gluck, que c'est d'après la musique du chevalier Gluck que nous avons tracé cette définition du *cantabilé*.

musique, comme on juge des odeurs et des couleurs, sans écouter les pédans, les cœurs froids, et tous ces assassins des arts, qui voudraient prescrire à l'artiste la marche de l'artisan, et substituer la méthode à la liberté, déesse du génie. L'examen, la discussion, l'analyse sont nécessaires, sans doute, toutes les fois qu'il faut prononcer sur des ouvrages de raisonnement; mais s'agit-il des productions des beaux-arts, si vous pensez, si vous raisonnez avant d'applaudir et de vous écrier, c'est la faute de l'artiste ou celle de vos organes. Voyez avec quelle rapidité partent les applaudissemens qui se font entendre dans toutes les parties de la salle; regardez autour de vous, levez les yeux sur les loges; on y bâillait autrefois, aujourd'hui on y pleure. — Un moment, un moment, monsieur l'admirateur éternel, s'écria avec emportement un homme qui pleurait de rage, quand toutes les personnes sensibles pleuraient d'attendrissement; vous allez entendre un morceau dont je vous invite à entreprendre l'éloge.... Le voilà : Eh bien! qu'en dites-vous, messieurs? quatre vers entiers sur le même ton, sur la même note! Y a-t-il rien de plus misérable, et n'est-ce pas là le contraire de la musique? — Il est vrai que le propre de la musique, et surtout de la musique théâtrale, est de saisir

l'accent des passions, de l'embellir, de le fortifier et de le rendre plus sensible; mais ce sont des *ombres* qui sont sur la scène, et il n'y a plus de passions au-delà de la vie; ces vers ne sont point susceptibles d'une autre déclamation : et c'est en les privant même de leur accent naturel et ordinaire, que le chevalier Gluck nous prouve à quel point il sent et respecte les convenances. Cependant, comme il ne s'agit pas seulement d'imiter, et que l'imitation doit se faire en musique, réservez pour l'orchestre un bout de vos oreilles, et vous verrez qu'à cette déclamation monotone, le compositeur attache une harmonie très-variée, très-expressive et très-pittoresque, une harmonie faite pour émouvoir toutes les personnes sensibles, et pour pénétrer tout à-la-fois de terreur et d'admiration celles qui à la sensibilité joignent la connaissance de l'art.

Comment se peut-il qu'*Iphigénie* et qu'*Orphée* ne vous aient pas accoutumé à écouter plus attentivement l'orchestre? Cette indifférence n'est pardonnable que dans tous vos autres opéras, où, à l'exception d'un très-petit nombre de morceaux, les instrumens accompagnent la voix, comme un valet accompagne son maître, et non comme les bras, les mains, les yeux, les mouvemens du visage et de tout le corps, accompagnent le langage

du sentiment et de la passion. — Vous avez beau admirer, louer, pérorer, nous savons que votre chevalier Gluck n'est regardé que comme un compositeur du second ordre. — Par qui donc, monsieur, s'il vous plaît? — Par tout le monde, en Italie et dans le reste de l'Europe. — Je n'avais pas entendu dire cela; mais ce que je sais parfaitement, c'est que l'auteur du meilleur traité qui ait encore paru sur la musique dramatique, auteur italien, et de plus napolitain, compare les opéras du chevalier Gluck aux chefs-d'œuvre de Raphaël; que le même auteur, après avoir invité les *Jomelli*, les *Piccini*, les *Traetta* et les *Sacchini*, à ramener enfin sur la scène la véritable musique (1), celle qui peint les passions, et qui parle au cœur, leur propose le chevalier Gluck pour modèle; et que c'est sur l'*Alceste* de ce même chevalier Gluck, que cet écrivain philosophe fonde toute sa théorie. Je sais encore que l'homme de l'Angleterre le plus profondément versé dans l'histoire et la science de la musique, le docteur *Burney*, appelle le chevalier Gluck le

---

(1) Tempo sarebbe ormai che i Jomelli, i Piccini, i Traetti, i Sacchini prendendo per mano la vera musica *vocale* la rimenassero sulle scene.

Planelli, dell' opera in musica. Napoli, 1772.

Michel-Ange de la musique. L'illustre citoyen de Genève n'a pas dissimulé son admiration pour les talens et les ouvrages de ce grand artiste : et voici les expressions d'un des plus célèbres écrivains de l'Allemagne, M. *Wieland*. « Grâces au génie
» puissant du chevalier Gluck, nous voilà donc
» parvenus à l'époque où la musique a recouvré
» tous ses droits : c'est lui, et lui seul qui l'a réta-
» blie sur le trône de la nature, d'où la barbarie
» l'avait fait descendre, et d'où l'ignorance, le
» caprice et le mauvais goût la tenaient jusqu'à
» présent éloignée. Frappé d'une des plus belles
» maximes de Pythagore, IL A PRÉFÉRÉ LES
» MUSES AUX SIRÈNES : il a substitué à de vains
» et faux ornemens, cette noble et précieuse sim-
» plicité qui, dans les arts, comme dans les lettres,
» fait toujours le caractère du vrai, du grand et
» du beau. Eh ! quels nouveaux prodiges n'enfan-
» terait pas cette ame de feu, si quelque souverain
» de nos jours voulait faire pour l'opéra, ce que fit
» autrefois Périclès pour le théâtre d'Athènes.... »
Mais je vous vois rougir et pâlir tour-à-tour : je n'a-cheverai point, monsieur ; mon intention n'était pas de vous faire de la peine ; je ne voulais que vous détromper. Je me contenterai donc de vous dire que M. le chevalier Gluck n'est ni de la première ni de la seconde classe des compositeurs, mais

qu'il occupe une classe à part, et qu'il y a peu d'apparence que beaucoup de musiciens viennent s'asseoir sur la même ligne. Adieu, messieurs, vous m'avez privé d'un grand plaisir; si l'on donne trente représentations de cet opéra, je ne l'aurai bien vu que vingt-neuf fois; *vous m'aurez fait perdre une soirée;* mais si j'ai détruit vos préjugés, je m'en console, et vous pardonne.

NOTES.

QUEL QUE soit ce pauvre drame, assurément ce ne sont pas nos musiciens d'aujourd'hui qui le feront valoir..... Contens d'avoir, dans leurs airs, le plus souvent ennuyeux, chatouillé les oreilles avec une *sonate de gosier*, ils ont fait de notre théâtre dramatique, un amas d'invraisemblances honteux et intolérable. (*Lettre de M. l'abbé Métastase à M. Mattei.*

O combien de fois devrions-nous adresser à plusieurs de nos airs le mot de Fontenelle : *Musique, que me veux-tu ?* Ces airs sont chantés parfaitement juste, et exécutés avec une agilité prodigieuse ; il y règne une parfaite égalité de sons dans la voix ; le tems et la mesure y sont scrupuleusement observés ; ils sont enrichis de trilles et de cadences d'une longueur admirable ; encore une fois : *Musique que me veux-tu ?* En vérité, je l'ignore, si tu ne m'inspires aucun sentiment. Je connais des voix auxquelles on ne pouvait rien reprocher : mais mon cœur leur faisait le plus grand de tous les reproches, car elles ne lui disaient rien. On paie les danseurs de corde pour étonner ; on paie les musiciens pour émouvoir, et la plus grande partie des musiciens veulent faire les dan-

seurs de corde (*Extrait d'une Dissertation du célèbre Beccaria*).

Nos airs consistent dans un assemblage hétérogène d'idées, et de différens morceaux cousus au hasard, sans dessein, sans ordre et sans unité; assemblage qui n'excite le plus souvent, dans l'ame des auditeurs, qu'un mélange de sentimens opposés les uns aux autres, et dont on ne peut attendre ni plaisir ni émotions.

Il est à desirer qu'il se présente enfin quelque professeur doué d'un rare talent, et parfaitement instruit de toutes les parties de la musique, lequel, sans se mettre en peine des propos impertinens de tous ses rivaux, fasse renaître, à l'imitation des Grecs, l'art d'émouvoir les passions, et délivre enfin les auditeurs de l'ennui que leur fait éprouver la musique de nos jours (1).

On doit à l'école romaine la renaissance de la parfaite harmonie dans la musique, et à l'école de Naples la chaleur et la fécondité des idées. Il faut espérer que quelques professeurs de nos jours, qui nous ont déjà donné des preuves d'un talent vraiment supérieur,

---

(1) Il paraîtra sans doute étonnant que quelques personnes appellent, avec empressement, en France, ce même genre de musique, dont les Italiens sont rassasiés, excédés, ennuyés; car, lorsque le P. Martini a publié son ouvrage, tous les théâtres de l'Italie avaient retenti des productions des *Jomelli*, des *Traetta*, des *Piccini*, des *Sacchini*, etc.

procureront à notre musique tous les avantages qui caractérisaient celle des Grecs. (*Extrait de l'Histoire de la Musique, par le P. Martini*).

C'est pour être ému, et pour jouir du charme de l'imitation que je vais au théâtre, et non pour admirer le musicien qui chante. Le vulgaire, qui ne voit, n'entend, et ne sent que par les yeux, les oreilles et le cœur d'autrui, applaudit les trils, les broderies, les sauts et les bonds de la voix, comme il applaudissait, au dix-septième siècle, cette poésie ampoulée et extravagante, où l'on *faisait suer le feu*, et où l'on *empoisonnoit l'oubli avec de l'encre*. Quel nom donner à une musique où le compositeur et le chanteur se disputent à qui confondra le sens des paroles ? Cette sorte de musique n'est assurément ni italienne, ni latine, ni hébraïque ; car je défie les personnes qui savent ces langues d'entendre un seul mot des paroles que l'on chante.

Quand je vais à l'église ou à l'opéra, ce n'est point le chant des oiseaux que je veux entendre, mais la voix d'un homme qui parle doucement à mon esprit, à mon imagination, à mon cœur (*Extrait d'une Dissertation de l'abbé Conti*).

Quel plaisir peut-on avoir à ces sortes de spectacles, dit M. Eximeno, en parlant de l'opéra ? A mon sens, la preuve la plus certaine de l'ennui qu'on y éprouve, c'est le bruit qu'on ne cesse d'y faire ; il est vrai qu'à

la fin de l'air, lorsque la cadence arrive, il règne un profond silence, et qu'après que le chanteur a parcouru d'une haleine une longue suite de sons qui ne signifient rien, le théâtre retentit de cris et de battemens de mains : les musiciens ne pourraient-ils pas s'excuser en alléguant ces deux vers :

E poichè paga il volgo sciocco, à giusto
Sciocamente cantar per dargli gusto.

Voyez le Traité *dell' origine e delle regole della Musica*, par D. Eximeno. Roma, 1774.

LETTRE

D'UN HERMITE (1) DE LA FORÊT DE SENART

AUX AUTEURS DU JOURNAL DE PARIS.

PERMETTEZ qu'un vieillard désabusé de tout, excepté de la recherche des vérités utiles aux hommes, vous présente quelques observations sur différens articles de votre journal.

La musique y tient seule plus de place que toutes les sciences ensemble. Ne pourrait-on pas vous dire à vous, Messieurs, et aux philosophes qui s'occupent comme vous de la période musicale: *relinquite istum ludum Litterarium philosophorum, qui rem magnificentissimam ad syllabas vocant, qui animum, minuta docendo, demittunt et conterunt.* SEN. épist. 71. Lisez le programme de la Société de Harlem : elle demande qu'on lui indique *les moyens d'augmenter les lumières, d'épurer les mœurs dans la classe des hommes*

(1) M. de Condorcet.

condamnés à gagner leur subsistance par un travail journalier : ce sont des objets de ce genre qui devraient vous occuper. Votre correspondant M. *Propatria* nous annonce qu'il se propose de dire des *vérités utiles* sans blesser personne, mais qu'il commencera par nous parler des *embellissemens de Paris*. Cela ressemble un peu trop à l'éducation du marquis de la Jeannotière, où, après avoir examiné le fort et le faible de toutes les sciences, on décide que M. le marquis apprendra à danser.

Vous parlez presque toutes les semaines du bien qui a résulté de la liberté rendue à l'art de la peinture. C'est toujours beaucoup que d'avoir détruit un établissement absurde ; mais je lis dans les Constitutions Américaines que ces braves et généreux colons ont défendu l'importation des nègres.

Songez donc, Messieurs, qu'il n'y a plus que vingt-trois ans d'ici à la fin du dix-huitième siècle, et que si avant ce tems l'esclavage des nègres n'est pas aboli, la postérité n'appelera point notre siècle, le siècle de la raison et de l'humanité, mais celui des raisonnemens et des phrases. J'en serai bien fâché ; il y a long-tems que je n'ai plus d'amour-propre pour moi, mais j'en ai encore pour mon siècle et pour mon pays.

Je ne puis souffrir qu'on s'amuse à calomnier ceux qui leur font honneur, et j'ai vu avec peine dans votre n°. 150, l'anecdote qui termine la lettre sur les Crétins. Cette anecdote qui est absolument fausse, n'est rien moins que nouvelle ; mais l'auteur de la lettre n°. 150, l'a défigurée; il a mis *les seigneurs* qui suivirent Saint-Louis, à la place des croisés qui prirent Constantinople, et un bal donné aux *belles Syriennes*, au lieu d'une partie de débauche faite dans l'église de Sainte-Sophie. En effet, il n'est pas question dans l'*Essai sur l'Histoire générale* du bal donné en Syrie par les courtisans de Saint-Louis. Il n'eût donc fallu que consulter cet ouvrage pour reconnaître la fausseté de l'anecdote, puisqu'on y trouve des détails sur le sac de Constantinople, et pour s'assurer que ces détails sont rapportés par l'historien grec *Nicétas*, cité dans l'*Essai sur l'Histoire générale*. M. de Voltaire les a même beaucoup adoucis ; et l'abbé de Fleury, cet historien si impartial, et si exact, n'a pas craint de les copier presque en entier, quoique tirés d'un écrivain suspect, parce que le récit de *Nicétas* est confirmé par une lettre que le pape Innocent a écrite au marquis de Montferrat, un des généraux des croisés, et où il leur a reproché les mêmes abominations. Il fallait ouvrir trois ou

quatre volumes; mais, comme vous voyez, l'anecdote est toujours fausse, même en rétablissant sa véritable leçon. J'ai vérifié un grand nombre d'imputations semblables hasardées contre le même écrivain; toutes étaient fausses. On a cru long-tems qu'il n'y avait d'historiens exacts que ceux qui écrivaient pesamment, et qu'il n'y avait que les sots qui eussent du bon sens.

Un HERMITE *de la forêt de Sénart.*

9 juin 1777.

RÉPONSE

DE

L'ABBÉ ARNAUD

A L'HERMITE DE LA FORÊT DE SÉNART.

Vous vous êtes fait une belle occupation, respectable Hermite ; rien de plus louable, sans doute, que de poursuivre les vérités utiles ; mais prenez garde que chemin faisant vous ne renversiez des erreurs non moins utiles peut-être. Songez que l'homme est si peu fait pour la vérité, qu'il n'aime rien tant que ce qui le trompe ; le vraisemblable, le merveilleux, les arts d'imitations, tout cela est mensonge et tout cela est plaisir. La poésie, a dit un ancien, est un art où celui qui trompe est plus utile que celui qui ne trompe pas, et celui qui n'est pas trompé moins *sage* que celui qui l'est. Songez que si vous mettez le raisonnement à la place de l'enthousiasme et des grandes passions, enfans de l'er-

reur, c'en est fait de l'amour de la gloire et de la patrie. Songez que la raison ne s'exerce jamais sans effort, et que la sensibilité précède toujours la réflexion. Songez que sans ces mêmes arts, que vous paraissez dédaigner, les vérités les plus précieuses demeureraient stériles en ne devenant jamais populaires. Songez enfin que pour quelques plaisirs que la nature a éparpillés çà et là sur le chemin de la vie, elle y a semé à pleines mains les maux et les peines; et vous direz avec un philosophe de l'antiquité, qui à la vérité n'était pas hermite : *Il faut aimer, respecter et encourager les arts; ils sont le présent le plus précieux que le ciel ait fait à la terre.*

J'abandonne à vos sarcasmes, et tous ces petits faiseurs et tous ces froids glossateurs, qui déshonorent les arts, les uns en les cultivant, les autres en les commentant. Je n'estime pas plus que vous et les discours, et les vers, et les tableaux, et les ouvrages de musique qui ne pénètrent point jusqu'à l'ame, et dont tout l'effet se temine aux sens. Je me ris de ce rhéteur qui, pendant que Timothée délivrait l'Eubée, et qu'Iphicrate exterminait la légion lacédémonienne, se consumait à façonner et à tondre des périodes, comme nos jardiniers autrefois tondaient les ifs et les buis en boules bien arrondies. Mais s'il

est vrai qu'il y ait actuellement un musicien qui, élevant son art jusqu'à la hauteur où l'avait porté le peuple le plus sensible qui ait existé sur la terre, rétablisse l'union depuis si long-tems desirée entre la musique et la poésie ; qui peigne et excite les passions, donne des sensations aux vieillards, des idées aux artistes, et fasse répandre à tous des larmes ; si ces chants pleins de noblesse, d'onction et de vérité étendent à-la-fois et le cœur et la pensée ; si, comme on est en état de le prouver, l'impression qu'ils font en France, ils l'ont faite en Italie, en Allemagne et chez toutes les nations de l'Europe, sortez, sortez de vos bois, et venez mêler vos applaudissemens et vos éloges à ceux du public ; un intérêt plus grand encore que celui des arts vous l'ordonne. Les gouvernemens modernes ne savent pas assez jusqu'à quel point les beaux-arts, et particulièrement la musique peuvent influer sur les mœurs ; les compositions musicales, dont je vous parle, vous feraient faire des réflexions sur cet objet, dignes d'exercer votre plume éloquente et d'amuser votre solitude.

15 juin 1777.

LETTRE

AU P. MARTINI.

Mon révérend père,

Je viens vous parler d'un art que vous aimez, que vous cultivez et que vous éclairez. La musique touche au moment d'une révolution, si toutefois ce moment, comme vous pouvez en juger par ma lettre, n'est déjà venu. Mais quand les beautés, dont nous n'avions pas encore eu d'exemple, paraissent justifiées par un succès qu'on peut regarder comme général, le croiriez-vous? quelques gens d'esprit, des hommes de lettres, s'obstinent à leur préférer les fausses richesses et les vains ornemens qui se sont introduits dans la musique italienne, et que vous condamnez avec tant de raison et de force dans l'excellent ouvrage dont vous avez déjà publié deux volumes!

Long-tems idolâtres de la musique de Lulli, musique qui n'est guères au fond qu'une sorte de déclamation, les Français l'abandonnèrent il y a

environ un demi-siècle, pour ne plus goûter que celle de Rameau. Mais Rameau, beaucoup plus savant que Lulli, est, j'ose le dire, beaucoup moin dramatique; trop souvent, ainsi que je l'ai déjà remarqué, il substitua la science à l'art, et l'art au génie. D'ailleurs, il ne connut point ce beau naturel, cette précieuse simplicité sans laquelle il n'y a rien de véritablement beau dans les arts imitateurs, et particulièrement dans la musique théâtrale. Enfin, un allemand est venu, qui, après avoir profondément réfléchi sur le véritable objet du mélodrame, a renoncé à sa première manière jusqu'alors absolument italienne, et a déployé dans son *Orphée*, son *Iphigénie* et son *Alceste*, un ensemble de grands effets qui n'avait encore existé dans aucun ouvrage de musique dramatique.

Votre langue, mon révérend père, a de grands avantages sur la nôtre; elle est beaucoup plus sonnante, et surtout beaucoup plus souple; mais cette souplesse a fait que votre musique vocale s'est confondue avec l'instrumentale; de là, pour me servir de vos propres expressions, ces *sonatine di gula* qui ont pris la place du chant passionné, et de la mélodie véritablement expressive. Trop occupé du soin de plaire à l'oreille, vous avez tellement brisé les sons, vous les avez mis en un si grand nombre de pièces et de morceaux, que le rhythme,

appelé avec tant de raison par les Grecs le mâle de la musique, a totalement disparu de la vôtre. On n'y trouve aucune suite, aucune combinaison de dactyles, de spondées, d'anapestes, d'ïambes, de trochées, et de ces différens pieds dont la poésie grecque et latine se servait avec tant de succès pour exprimer et les images physiques et les mouvemens de l'ame. L'effet admirable que produisent les vers *sdruccioli*, dans quelques-uns de vos airs, devrait cependant faire sentir à vos compositeurs combien grandes sont les ressources dont ils se privent volontairement en détruisant tous les rhythmes par le grand nombre de notes dont ils surchargent les syllabes.

M. Rousseau de Genève a reproché durement à notre idiôme son inflexibilité; il aurait dû plutôt la bénir, puisqu'elle nous préserve des faux ornemens, dont l'excès a entièrement énervé la musique italienne, et transformé en ramage celui de tous les arts qui a le plus d'empire sur les mœurs et sur les affections de l'ame. Je dois vous observer, mon révérend père, que notre poésie, sans être métrique comme celle des grecs et des latins, ni aussi cadencée que la vôtre, ne laisse pas d'avoir ses mouvemens particuliers, plus ou moins ressentis, et que ceux qui y dominent le plus répondent parfaitement à l'ïambe et à l'anapeste, c'est-

à-dire, aux deux pieds les plus propres à exprimer le mouvement et l'action.

C'est ce qu'a très-bien senti le chevalier Gluck; aussi, loin d'ensevelir les mots dans une multitude innombrable de sons, n'a-t-il guères plus employé de notes qu'il n'y a de syllabes dans les vers; mais ces notes sont toujours vraies, toujours passionnées, toujours prises dans le sanctuaire de la nature.

S'il se permet quelques prolations, ce n'est que fort rarement, et seulement pour imiter ces accens ou de la joie, ou de la douleur, ou du désespoir, qui coupent ou élèvent, ou prolongent la parole, et dont l'effet est d'autant plus grand qu'ils sont l'expression immédiate de l'ame, au lieu que les mots ne sont par eux-mêmes que des signes conventionnels et arbitraires.

Lorsque le vers masculin, dont la chute est très-brusque et la terminaison très-sèche dans notre langue, se montre trop souvent, de sorte que le musicien ne peut plus donner à sa phrase l'espace nécessaire pour former un chant agréable, et qu'il est forcé d'y trouver des trous et des vides, que fait le chevalier Gluck? Il jette habilement les notes de liaison dans les parties de l'orchestre; et par ce moyen, non-seulement il ne laisse plus apercevoir de lacunes, mais il donne à sa phrase la ron-

deur et le mouvement dont elle a besoin, sans faire la moindre violence à la prosodie.

Venons au récitatif : on ne peut se dissimuler que l'intérêt de vos drames ne se trouve principalement dans la scène, et que ce ne soit surtout dans la scène que votre musique manque d'intérêt. Vos compositeurs négligent-ils le récitatif• parce que le spectateur ne l'écoute pas ? ou le spectateur dédaigne-t-il de l'écouter, parce que le compositeur le néglige ? C'est ce que j'ignore, et ce qu'il est inutile d'examiner. Toujours est-il certain que ni les uns, ni les autres n'y font aucune attention, et que tous abandonnent le tronc pour ne s'attacher qu'aux branches; branches que le plus souvent il faudrait élaguer. Car vous conviendrez avec moi, mon révérend père, que la plupart des couplets qui terminent vos scènes, et que nous appelons *airs* et *ariettes*, sont autant de parties hétérogènes et superflues. Voilà cependant les seuls endroits pour lesquels le compositeur et l'auteur réservent tout leur talent, et le spectateur toutes ses oreilles; mais lors même que le poëte a su lier ces parties à l'action, quelle est la manière dont elles sont traitées par le musicien, et qu'y trouve-t-on ? des passages déchiquetés et à filagramme, comme les ornemens de l'architecture gothique ; des fusées, des cascades et des treinées éternelles

de sons, qui peuvent faire quelque honneur au gosier du chanteur, mais en déshonorant le compositeur qui, d'un spectacle destiné à attaquer l'ame et à remuer les passions, ne rougit pas de faire une volière de serins et de rossignols.

Je rends justice, mon révérend père, à vos récitatifs obligés; ils sont d'une grande éloquence et d'un effet surprenant; mais voyez l'abus qu'on est parvenu à en faire; l'unique objet de ceux qui les premiers les ont introduits, a été de faire annoncer, et plus souvent de faire commenter et fortifier par l'orchestre le sentiment, la passion, la situation de l'acteur; aujourd'hui on ne laisse pas à l'acteur le tems d'exprimer ni la situation, ni le sentiment qui l'anime, ni la passion qui l'agite; il ne profère plus un seul mot auquel l'orchestre n'attache une longue queue, c'est-à-dire, qui ne soit commenté, ou plutôt parodié par les instrumens : comment n'a-t-on pas senti que cette affectation ridicule faisait d'un des plus riches moyens de l'art, une imitation purement bouffonne?

Maintenant, mon révérend père, jetez les yeux sur les partitions d'*Orphée*, d'*Iphigénie* et d'*Alceste*, vous y verrez que c'est à la scène tant négligée par les Italiens, que le chevalier Gluck s'est particulièrement appliqué; que le récitatif vient s'y lier naturellement au chant mesuré; que le

chant mesuré se perd et se fond dans le récitatif; que ces deux manières de procéder se font valoir réciproquement, quand dans les opéras italiens elles n'ont aucun rapport, aucune analogie, rien en un mot qui conduise de l'une à l'autre. Vous admirerez comment ces récitatifs sont plus ou moins ressentis, plus ou moins *chantés*, selon que les personnages sont plus ou moins intéressés à l'action. Quant aux récitatifs obligés, vous n'y verrez jamais l'acteur arrêté ni interrompu mal-à-propos par l'orchestre; ce n'est que pour donner à ses sentimens plus d'énergie et d'effet que les instrumens viennent prendre sa place.

Il faut que je vous entretienne un moment des chœurs; il est fâcheux, mon révérend père, que vos poëtes n'en fassent aucun usage, ou du moins qu'ils ne les lient pas au corps de l'action; ils vous privent d'un des plus puissans effets de la musique dramatique; nous les avons toujours employés dans nos opéras; mais jusqu'au chevalier Gluck, rangés et immobiles comme des tuyaux d'orgue, ils se bornaient à exécuter des morceaux d'harmonie et de contrepoint qui pouvaient faire quelque plaisir aux oreilles, mais en portant le trouble et la confusion dans les paroles. Le chevalier Gluck, le premier, les a toujours mis en action; et par l'harmonie simple, naturelle et vraie qu'il y a ré-

pandue, il a toujours embelli la parole, fortifié l'expression, et imprimé au drame un mouvement extraordinaire. Toutes les fois que je les entends, je me vois rejeté au tems de l'ancienne Athènes, et crois assister aux représentations des tragédies de Sophocle et d'Euripide.

A propos d'harmonie et de contrepoint, permettez-moi de vous dire que cette partie est beaucoup trop négligée par vos compositeurs. Sans doute les fugues qui ne sont que savantes, les répliques trop recherchées, les marches renversées, syncopées, etc. ne peuvent guères entrer avec succès dans la musique vocale dramatique; ce serait bien peu connaître l'art que de déployer si mal-à-propos tout cet artifice; mais on ne se justifie pas d'être superficiel par la crainte de se montrer pédant. Aujoud'hui la plupart de vos airs sont sans fonds et sans substance. Vos professeurs devraient-ils donc avoir besoin d'autre chose que du premier couplet du *Stabat* de Pergolèse, pour sentir combien l'harmonie peut servir l'expression? Le parti qu'en a tiré le chevalier Gluck est vraiment admirable; il en déploie toutes les richesses, que son génie sait toujours rendre pittoresques, sans que l'effort, la contrainte et l'affectation paraissent jamais.

Les ouvertures qui dans vos opéras n'ont au-

cun rapport avec le drame, cet habile artiste les lie toujours à l'action : ainsi l'ouverture de son *Iphigénie* annonce une action religieuse, une action grande, une action guerrière, une action pathétique, et tous ces caractères y sont exprimés d'une manière, j'ose le dire, divine; celle d'*Alceste* est pleine de gémissemens, de sanglots, de larmes, et a je ne sais quoi de sombre, d'imposant et de terrible, dont je maintiens qu'il n'y a point d'exemple dans aucun ouvrage de ce genre. Enfin, mon révérend père, en rendant à votre nation toute la justice qui lui est due, en convenant que c'est à elle que toutes les nations de l'Europe doivent leurs connaissances et leurs lumières, j'ose avancer qu'en fait d'opéra, vous n'avez encore fait que de belles choses et qu'il vous reste *une* belle chose à faire. Je m'explique : il y a dans vos mélodrames des morceaux admirables et des beautés vraiment sublimes; mais le chevalier Gluck est le premier, est le seul qui ait produit *de grands ensembles* en musique, et nous ait donné des ouvrages tragiques et de longue haleine, dont toutes les parties intimement liées les unes aux autres s'embellissent, se fortifient et se servent réciproquement : aussi sont-ils accueillis avec transport, et honorés des larmes du spectateur. Cependant au milieu de ces succès,

quelques personnes reprochent au chevalier Gluck de manquer de chant, c'est-à-dire, de dédaigner les petits détails, les mignardises et la bagatelle. Si ce reproche était dans la bouche de cette classe d'hommes, qui sacrifia toujours la raison et la convenance aux plaisirs des sens, je n'en serais pas surpris; mais que des gens d'esprit et de lettres, que ces mêmes hommes qui veulent que dans les ouvrages dramatiques le poëte se cache toujours, exigent qu'un tableau sente la palette, et que le musicien affecte de se montrer, quand, pénétré du grand objet de son art, il met toute son application à cacher l'instrument avec lequel il imite, pour ne montrer que la chose imitée; voilà une contradiction que vous aurez peine à concevoir, et que je les défie d'expliquer. Ces mêmes personnes prétendent que le chevalier Gluck est à peine regardé en Italie comme un compositeur du second ordre; et moi je soutiens qu'il est précisément l'homme que vous invoquez dans une des notes de votre savant ouvrage (1).

Je vous supplie, mon révérend père, de me faire parvenir votre opinion sur ce point, ainsi que sur tous ceux qui sont contenus dans ma lettre, et

---

(1) *E desiderabile che rinasca qualche professore di raro talento e ben instruito di tutte le parti della musica.*

de joindre à votre autorité celle des compositeurs et des connaisseurs que vous jugez vraiment dignes d'être regardés comme tels. Dans les circonstances actuelles, vous rendrez un grand service à notre opéra ; vous le préserverez de la manière froide, mesquine, bizarre et gothique qu'on se propose d'y introduire ; et en mon particulier, je vous en aurai une obligation infinie.

J'ai l'honneur d'être, etc.

RÉPONSE

DU P. MARTINI

A LA LETTRE PRÉCÉDENTE.

Vous me faites, monsieur, un éloge bien juste et bien mérité des talens de M. le chevalier Gluck. Cet artiste, dont vous parlez, s'est appliqué à exciter les passions et à soumettre la musique aux paroles, plutôt que les paroles à la musique. Dans une visite qu'il daigna me faire à l'occasion de l'opéra qu'il avait composé pour l'ouverture du théâtre à Bologne, je me félicitais avec lui de ce qu'il avait su réunir *toutes les plus belles parties de la musique italienne à quelques-unes de la française*, *ainsi qu'aux grandes beautés de la musique instrumentale allemande.* Et cependant qui le dirait ? plusieurs de nos chanteurs et de nos cantatrices ne sont pas contens de sa musique. Pourquoi ? c'est qu'ils veulent briller seuls en faisant montre de leur voix et de l'agilité de leur gosier, en insérant dans leurs airs certaines

petites tournures de chant, qu'ils jugent propres à faire valoir leur adresse, bien qu'elles soient le plus souvent étrangères au sens des paroles et au caractère de la musique du compositeur. M. le chevalier Gluck méprise avec raison ces petites fantaisies, et n'y a aucune espèce d'égard; couvert de la protection de l'auguste maison d'Autriche, il ne se met point en peine des murmures et des sots propos des chanteurs; il n'obéit qu'à son talent, et s'attache uniquement à exprimer le sens des paroles de la manière la plus vraie et la plus animée (1).

(1) Dans le reste de sa réponse, le père Martini traite au long des défauts de l'ancienne musique française, des vices de la musique italienne moderne, et sur tous ces points, son opinion se trouve toujours conforme à celle de l'auteur de la lettre. Cette réponse est terminée par quelques questions sur les causes des révolutions et des changemens qui se font si rapidement dans la musique, et sur le fréquent usage que les compositeurs modernes font des dissonances. Ces questions sont, comme on voit, absolument étrangères à l'objet que s'est proposé l'auteur de la lettre, mais méritent d'être examinées, et en tems et lieu on pourra les faire connaître.

PROFESSION DE FOI,

EN MUSIQUE,

D'UN AMATEUR DES BEAUX-ARTS,

ADRESSÉE A M. DE LAHARPE.

Je crois et je dis, monsieur, que tout art qui n'excite que des sensations passagères, n'est plus qu'un métier aux yeux du vrai philosophe.

Que dans les beaux-arts, la convenance est la loi première et suprême, et que jamais cette loi ne fut plus scandaleusement violée que dans les opéras italiens.

Que, dans tout ouvrage dramatique, l'auteur, soit poëte, soit peintre, soit musicien, loin d'affecter de montrer son art, doit mettre toute son application à cacher l'instrument avec lequel il imite, pour ne montrer que la chose imitée.

Que ces airs modernes que vous vantez tant, et *qui se font entendre d'un bout de l'Europe à l'autre*, sont presque tous jetés dans le même moule, et que les différences qu'on y remarque

doivent passer pour des variations plutôt que pour des variétés.

Que les ornemens gothiques déshonorent beaucoup moins l'architecture, que ce que vous appelez *richesse* ne déshonore la musique dramatique.

Que ce que vous appelez *pauvreté* est aux yeux des vrais connaisseurs cette élégante et noble simplicité qui fait le prix des beaux-arts, l'objet des veilles du chevalier Gluck, et le caractère de tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Que dans les opéras italiens, la base de l'intérêt du poëme n'est que dans la scène, et que la scène est tellement négligée par les compositeurs italiens, qu'on ne daigne pas même l'écouter.

Que le spectateur dispensé de faire attention à ce qui précéde l'air, ainsi qu'à ce qui le suit, n'apporte au théâtre que ses oreilles, et que ce n'est aussi qu'à caresser ou à étonner les oreilles, que le compositeur met tout son talent.

Que la musique vocale italienne s'étant confondue avec la musique instrumentale, la multitude de petits sons dont on a surchargé les syllabes, a presque toujours détruit l'harmonie propre du vers; et qu'au lieu d'embellir et de fortifier la parole, le compositeur a fait dégénérer la parole en ramage.

Que, dans les opéras italiens, entre le récitatif et l'air il n'y a nul rapport, nulle analogie, rien qui conduise l'oreille de l'un à l'autre; et que c'est souvent à l'ennui de la scène que l'air doit en grande partie son charme et ses succès.

Qu'au lieu de ne voir dans les mots que des syllabes propres à recevoir de vains ornemens, et à faire briller la voix du chanteur, le compositeur, avant de mettre la main à la plume, doit se pénétrer du poëme, prendre la place du poëte, et se soumettant à l'accent et aux mouvemens de la langue, exprimer et reproduire une seconde fois, par tous les moyens de son art, les situations et les mouvemens que le poëte n'a pu rendre que par des mots.

Que les opéras italiens composés par le chevalier Gluck dans la manière italienne, ne lui coûtaient, ainsi qu'aux autres compositeurs qu'un mois de travail; mais qu'ils n'avaient aussi qu'un mois de vie, comme les opéras des autres compositeurs; tandis que ceux que vous avez trouvés pauvres de chant et de mélodie lui ont coûté une année entière d'application et *une sueur de sang:* je me sers de ses propres expressions.

Qu'il faut aux Italiens des opéras nouveaux tous les ans, comme il faut tous les ans à nos

femmes des étoffes nouvelles ; parce que ce qui est joli ne plaît qu'un moment, et qu'il appartient au beau seul de plaire éternellement.

Qu'à la vérité il y a dans les opéras italiens des airs d'une grande et belle expression, mais qu'ils ne s'y montrent que de très-loin en très-loin, et que deux ou trois beaux airs ne font pas plus un bel opéra que deux ou trois belles tirades ne font une belle tragédie ; que d'ailleurs ces airs ne sont jamais dramatiques : car de même que dans un tableau une figure peut être pleine d'expression, et ne point se grouper avec les autres figures, et demeurer même étrangère à l'action représentée ; de même dans le mélodrame un air peut être très-expressif sans tenir à ce qui précède, ni à ce qui suit, sans devoir et sans communiquer une partie de son effet aux morceaux qui l'environnent, et dès-lors tout plein d'expression qu'il est, cet air n'est point dramatique.

Que dans ces airs de chant et de mélodie, que vous demandez avec tant d'autorité, que vous aimez tant à retenir, et dont je défie que vous ayez jamais retenu un seul, le compositeur s'occupe si peu des paroles, que souvent il en change le sens pour avoir un mot plus favorable ; que plus souvent encore, pour quarrer ou pour arrondir le chant, il termine le sens musical, quand le sens

verbal est encore suspendu, et que ces airs n'en sont pas moins vivement applaudis; tant on s'est accoutumé à regarder la musique comme un art dont l'effet ne doit point aller au-delà de l'oreille.

Qu'il en est des compositeurs italiens comme de ce rhéteur de l'ancienne Grèce, qui renfermait scrupuleusement la parole dans des espaces parallèles et symétriques, mais dont aussi les faibles ouvrages ne retentirent jamais au barreau; tandis que franchissant ces puériles et misérables barrières, Démosthène tonnait, foudroyait et disposait à son gré de l'ame des Athéniens.

Que la dégénération de la musique expressive et théâtrale est encore moins affligeante, que ne le sont les éloges dont quelques-uns de nos gens de lettres n'ont pas honte de l'honorer.

Qu'il ne faut pas confondre la criaillerie habituelle de quelques-uns de nos chanteurs, fruit de la mauvaise éducation qu'ils ont reçue des maîtres de chant, avec ces cris que dans la déclamation chantante, les acteurs peuvent et doivent jeter quelquefois; que les cris tels que les emploie M. le chevalier Gluck, ne sont dans la nature ni précédés, ni suivis, ni accompagnés d'instrumens qui, tant par la qualité de leurs sons, que par les rapports que ces sons ont entr'eux, concourant à

rendre l'exclamation ou plus douloureuse, ou plus terrible, ou plus lamentable, la transportent dans le domaine de l'art, et sont en effet suffisans pour avertir que tout cela n'est pas *vrai*, mais seulement *vraisemblable;* que ce n'est point là la nature elle-même, mais la nature embellie, agrandie dans l'imitation.

Qu'il n'est pas vrai que les compositions des *Jomelli*, des *Galuppi*, des *Sacchini*, etc., soient exemptes des défauts que je viens de reprocher à la musique théâtrale italienne; que leurs opéras, comme ceux de tous les autres compositeurs, ne sont jamais revus deux années de suite sur un même théâtre, et que ce qui en subsiste n'est plus entendu que dans les concerts, où l'on va chercher de l'amusement et non de l'émotion.

Que, s'il fallait juger de la bonté d'un morceau de musique sur ce qu'il fait d'abord son effet, ainsi que sur la facilité avec laquelle on le retient, les brunettes, les barcarolles et les vaudevilles seraient ce qu'il y a de plus parfait en musique; qu'il se peut que les airs italiens plaisent sur-le-champ, mais qu'ils ne plaisent jamais long-tems, quand dans les opéras du chevalier Gluck, comme dans tous les véritables beaux ouvrages, on découvre toujours des beautés nouvelles.

Que l'auteur du seul bon ouvrage qui ait en-

core paru sur la musique théâtrale, auteur italien, et de plus napolitain, appuie toute sa théorie sur les principes du chevalier Gluck, et sur les grands effets de cet opéra d'*Alceste*, qui n'a pu trouver grâce devant vos yeux.

Que le célèbre père Martini, qui a passé le long espace de sa vie à réfléchir et à écrire sur la musique, n'a trouvé la réunion des véritables beautés de la musique vocale et instrumentale, que dans les compositions de ce même chevalier Gluck, sur lequel vous prononcez d'une manière si leste et si despotique, vous qui, de votre aveu, n'avez pas même les premiers élémens de l'art.

Que ceux qui partagent et répandent la doctrine que je viens d'exposer, ne sont ni plus enthousiastes ni plus intolérans que ne l'étaient Molière et Despréaux, quand le premier ridiculisait, et le second foudroyait les *concetti*, qui, de la littérature italienne du seizième siècle, avaient passé dans la nôtre.

Qu'en regardant le chevalier Gluck comme le créateur de la musique théâtrale et dramatique, on n'a jamais prétendu qu'il dût fermer la carrière, parce qu'il l'a le premier ouverte; et quel grand talent pourra jamais épuiser le trésor immense de nos sensations? Que seulement on affirme que ce ne sera qu'en suivant, je ne dis pas

sa manière, car chaque artiste doit avoir la sienne; mais sa marche, sa méthode et ses principes, que ses rivaux pourront espérer de se placer à côté de lui.

Que les admirateurs du chevalier Gluck s'honorent de porter jusqu'à l'enthousiasme le sentiment que leur inspirent les beautés de ses productions sublimes; qu'à leurs yeux l'homme de génie est une chose sacrée; que l'attaquer et le critiquer, c'est déclarer la guerre aux arts mêmes, et qu'ils les aiment, ces arts; comme les adversaires du chevalier Gluck aiment leurs opinions.

28 octobre 1777.

LETTRE

SUR

IPHIGENIE EN TAURIDE,

DE M. LE CHEVALIER GLUCK.

Vous me demandez, monsieur, l'analyse des beautés musicales de l'*Iphigénie en Tauride :* je suis encore trop près de ce chef-d'œuvre ; j'en suis trop pénétré, trop ému, pour être en état de vous satisfaire. Malheur aux ouvrages de sentiment et d'imagination qui, au moment où ils paraissent, se laissent analyser ! Attendez que mes premières impressions se soient affaiblies, et surtout songez à la difficulté, ou plutôt à l'impossibilité de réussir dans une pareille entreprise, sans avoir la partition sous les yeux. Je me bornerai donc à vous tracer l'esquisse de deux morceaux qui suffiront, si je ne me trompe, pour faire sentir à quel point M. Gluck est tout à-la-fois peintre et poëte.

Je commencerai par l'ouverture, qui n'est autre chose que le tableau même de l'orage par lequel le

poëte a ouvert la scène. Vous savez que les tempêtes en musique ne sont souvent que du bruit, et qu'il en est de ces sortes d'imitations, comme de ces peintures gothiques où l'on ne reconnaît guère les figures qu'à la faveur d'un écriteau.

Pour donner à son tableau plus d'énergie et de vérité, M. Gluck le fait précéder par un morceau de musique d'une douceur d'harmonie et de mélodie qui, en peignant le calme de la nature, le porte au fond de nos cœurs. Un coup de timbale détruit ce tableau, et change toute la situation : l'orchestre se trouble et frémit sourdement ; l'orage est déjà formé, mais il ne menace encore que de loin ; il avance, il croît par degrés ; les cors et les trompettes, qui d'abord ne se faisaient entendre que de tems en tems, comme pour en annoncer l'approche et la violence, s'unissent au fond de l'orchestre devenu bruyant et terrible : l'orage éclate. Imitateur attentif et fidèle de la nature, le musicien donne à la tempête quelques momens de relâche, et profite de cet intervalle pour faire entendre les voix gémissantes d'Iphigénie et des prêtresses qui, se répandant en désordre sur le théâtre, implorent la clémence des dieux. Mais, loin de s'appaiser, l'orage ne fait que s'accroître : l'orchestre, plus courroucé, plus perçant et plus aigu, présente à-la-fois mille images effrayantes : il peint

et le mugissement des flots, et le sifflement des vents, et les rapides feux des éclairs, et le murmure du tonnerre, et ses épouvantables éclats. Iphigénie et ses compagnes recommencent leur prière, et leur prière est toujours repoussée. Ici ne croyez pas que le compositeur épuisé se contente de faire passer par des modulations nouvelles les traits et les passages dont il s'est déjà servi. Un des grands mérites de M. Gluck est d'aller toujours au-delà des idées communes, et de varier, de fortifier et d'accroître l'expression par des moyens qui, jusqu'à lui, étaient demeurés cachés dans les secrets de l'art. Enfin, l'orage perd de sa force : il s'était accru par degrés ; il tombe insensiblement : les sons deviennent plus graves, les mouvemens plus tranquilles, et l'harmonie plus rapprochée et plus douce. Il ne subsiste plus que quelques restes d'agitation exprimés de loin en loin par les flûtes. La sédition cesse ; la paix et l'ordre se rétablissent : tout reprend sa place, et le calme est rendu à la nature.

M. Gluck va se montrer aussi grand poëte qu'il vient de se montrer grand peintre. Après ses premiers accès de fureur, Oreste tombe anéanti sur un banc de pierre, et chante ces paroles :

Le calme rentre dans mon cœur...
Mes maux ont donc lassé la colère céleste !

Je touche au terme du malheur.
Dieux justes! Ciel vengeur.
Vous laissez respirer le parricide Oreste.

Mais écoutez les instrumens, ils vous diront que c'est là de l'accablement, et non du repos: ils vous diront qu'Oreste a perdu, non le sentiment de ses peines, mais seulement la force de les faire éclater. En effet, son chant, d'autant plus admirable, d'autant plus vrai, qu'il ne parcourt qu'un très-petit nombre de cordes, et que surtout il n'a rien de périodique; son chant est accompagné par des alto-violes, qui peignent la voix sourde et menaçante des remords, pendant que les violons expriment une agitation profonde, mêlée de soupirs et de sanglots. C'est ainsi qu'après une violente tempête, on voit les flots se mouvoir et se balancer long-tems avant de se calmer et de s'applanir. A ces traits neufs et hardis, on reconnaît sans peine le génie et la touche de l'artiste qui, dans le premier acte d'*Iphigénie en Aulide*, fait repousser par l'orchestre, devenu l'interprête de Diane, la prière que Calchas adresse à cette divinité; qui, dans le second acte d'*Armide*, transporte tout-à-coup l'effet principal à l'orchestre, et change un tableau d'histoire en un paysage charmant, dont Renaud contemple les différentes beautés; qui, dans le second acte d'*Alceste*, attache à un air de

divertissement et de danse, un chant plein de douleur et de larmes. Voilà des beautés dont l'auteur n'a trouvé nulle part le modèle. S'il est aujourd'hui du bon ton et du bon air de dédaigner les discussions sur la musique, n'en accusons que les musiciens, dont la plupart mettent tout leur talent à amuser l'oreille par de petites formules, par de vaines chansonnettes, par le son de trois ou quatre voyelles plus ou moins richement brodées. Qu'à l'exemple du chevalier Gluck, on fasse servir ce bel art à remuer l'ame, à peindre les passions, à réveiller des sentimens et à exercer la pensée, et, quelque prix que nous attachions aux choses de pur esprit et de pur agrément, les musiciens, malgré le dédain d'une classe de personnes qui ne savent pas assez que la vraie politesse, celle des mœurs, est le fruit de la culture et de la perfection des arts, les musiciens iront se placer à côté des plus grands poëtes.

15 juin 1779.

FIN DU TOME SECOND.

TABLE
DES ARTICLES
CONTENUS
DANS LE SECOND VOLUME.

Fin de la table du second volume.

